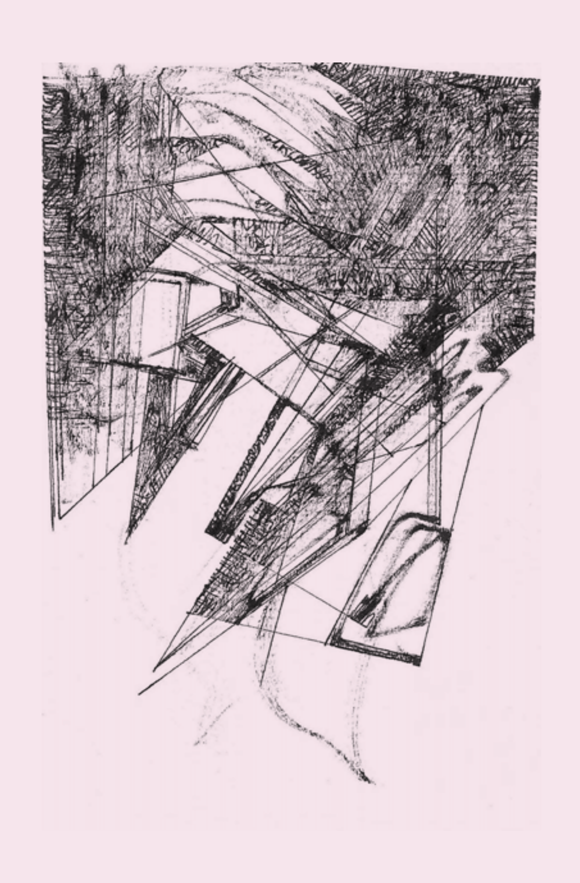
DIBUJAR, PROYECTAR (LVIII)

EL IMAGINARIO DEL DIBUJAR

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS

DEL INSTITUTO

JUAN DE HERRERA

DE LA *ESCUELA DE*

ARQUITECTURA

DE MADRID

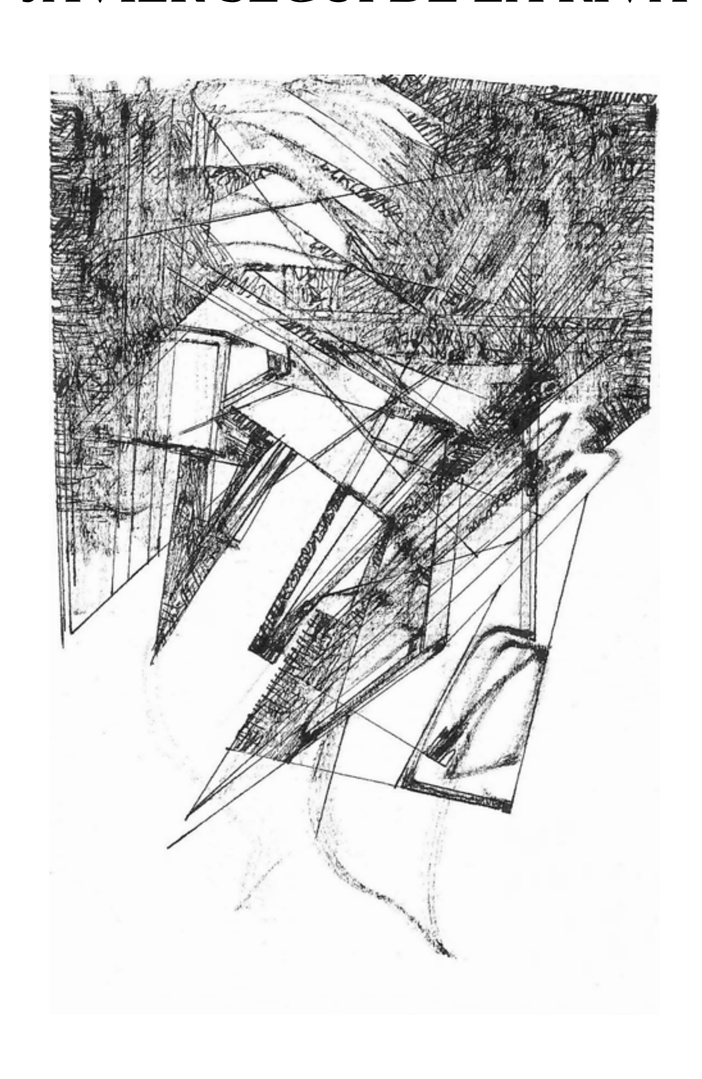
5-34-93

DIBUJAR, PROYECTAR (LVIII)

EL IMAGINARIO DEL DIBUJAR

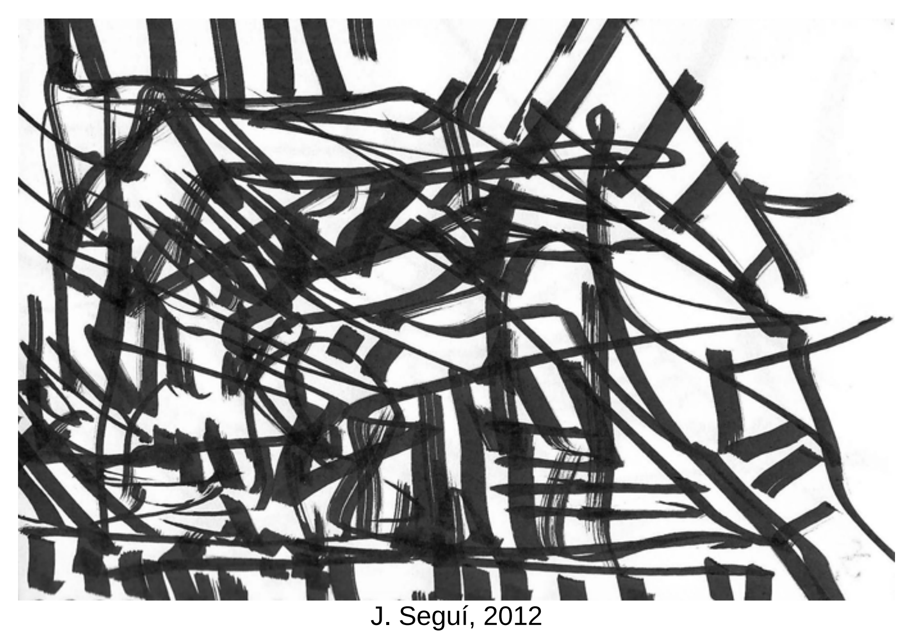
por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



El imaginario del dibujar

cartográfico
diagramal
informal
esporádico
sin representación
in-visual
in-figural
des-figural
contra-visual
emergente
emergentista
dispensativo
autorregulativo



J. Seguí, 2012

ÍNDICE

1. Presentación

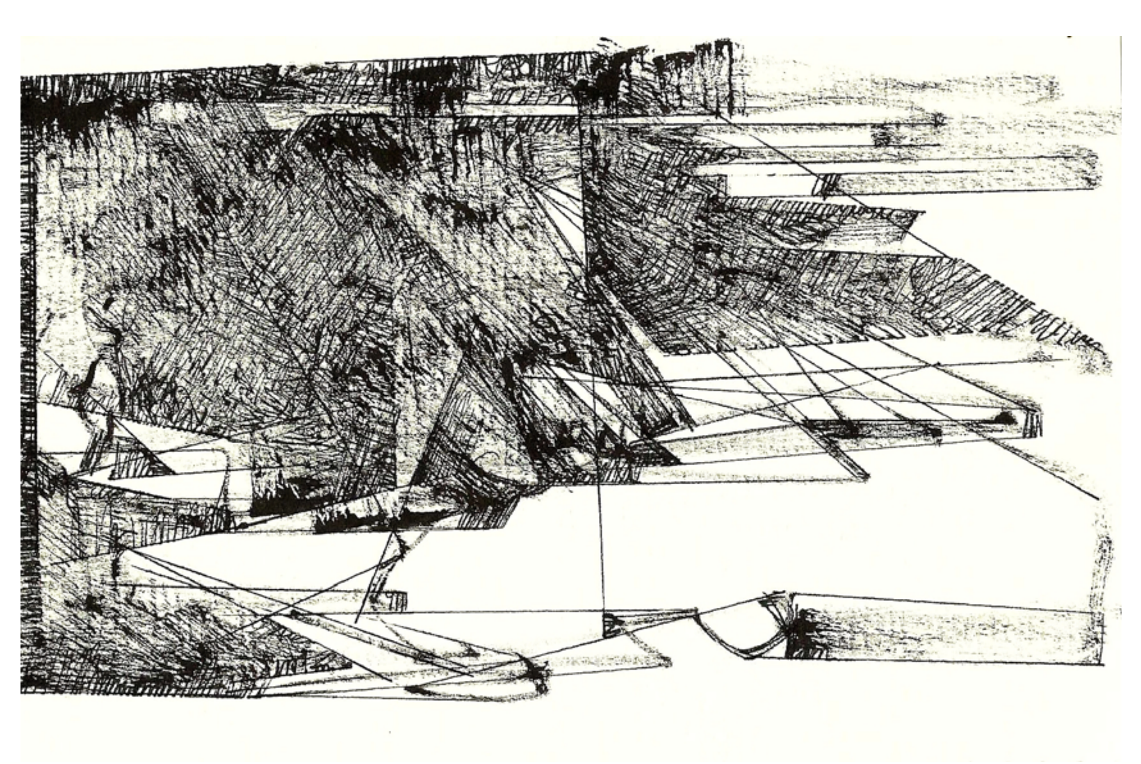
Este trabajo es consecuencia de la inquietud mantenida desde hace 40 años, persiguiendo la naturaleza del dibujar conceptivo/tentativo/no representativo en el fabular situaciones gráfico narrativas con las que motivar, encaminar y acompañar los actos procesativos en el diseñar edificios…
Dibujo de concepción, dibujo configurativo, dibujo alojante… dibujo diagramal… antes del dibujo presentativo, precisativo, modelizante, técnico.

*

No nos interesa la representación entendida como intento mimético de duplicación figural… ni nos interesa la visualización mecánica de los objetos, ni la virtualización simulativa de las propuestas edificatorias.
Lo nuestros es la ruptura catastrófica del grafiar… la deriva figurante del trazar, la aparición de lo arbitrario e impersonal en el moverse dejando rastros… que inevitablemente se presenta ante nosotros como "imagen" enigmática, evocadora y receptora de "dicciones", de "apalabramientos" que conjeturan analogías fantasmáticas que ensayan contener y presentar la ambigüedad de la figuración de base.

*

Hemos perseguido este fenómeno desde siempre y desde su reflexión hemos producido una colección interrumpida de artículos y observaciones recogidos en distintas publicaciones.
El presente escrito, deudor de todo el esfuerzo anterior, se desencadena cuando a lo ya redactado se añade la reflexión a partir de la lectura de una serie de trabajos muy centrados en nuestra vieja inquietud…
Como este trabajo ha sido provocado/estimulado por concretas lecturas y ocurrencias vamos a tratar de articularlo siguiendo este rastro.
Primero aparecerá una primera versión en que se recogerán cronológicamente los encuentros acontecidos en forma de cuaderno de anotaciones. Luego se intentará sintetizar la recopilación en una reflexión lo más radical posible que sirva, sobre todo, de estímulo para seguir profundizando en el ámbito de las "imágenes Vs pensamiento".



Javier Seguí, Cuaderno negro, 2012.

2. Encuentros desencadenantes

Dibujar en la formación del arquitecto (11/10/10)

Lo mío durante más de 45 años ha sido la práctica, la investigación y la docencia de la "no representación", del dibujar libre radicalizado (informal, planar, designativo) como ejercicio de entrada en el ámbito "realista-intelectual" del diseñar edificios.

A este dibujar Boudon lo llamaba dibujar de "concepción" y algunos otros de "exploración" e incluso de "extrañamiento".

Siempre he entendido que la representación es un ejercicio-convención indispensable para tratar (descubrir, presentar, transferir) los edificios. Además creo saber que la duplicación de lo existente es una tarea imprescindible para fundar el universo simulable de lo virtual. Pero también he sabido siempre que la representación aleja, separa, mantiene a distancia y, por eso, es incapaz de consignar lo que nos envuelve, lo que nos contiene.

Además, atendiendo al hecho de dibujar, al marcar trazos en un soporte, se llega a significar el dibujar como la roturación de un territorio, como la fundación de un lugar/ambiente en el que sentirse sumergido. Este carácter, quizás el más básico del dibujar, es el acceso al mundo fabuloso del proyectar edificios (diseñar), que requiere reducir el mundo hasta contenerlo en un papel y saber empequeñecerse hasta entrar en el soporte roturado y vivirlo como un interior sorprendente, a veces totalmente indeterminado.

Para poder hacer esto, el dibujo del dibujar tiene que dejar de ser representación para hacerse configuración habitable, lugar sin tamaño en donde jugar tanteando encajar historias que han de caber en sus recovecos revestidos de significados situacionales.

El dibujar del proyectar, como quizás todo dibujar, es el dibujar del roturar, es el dibujar del sentir, de no mirar, el dibujar del arrastrar el vivir. Y el dibujo de diseñar es un dibujo plano, sin significado figural, sin evocación ilustrativa. A este dibujar se llega cuando se va contra la convención, contra el cliché representativo, cuando el dibujar se hace catástrofe, alejamiento, lucha contra la apariencia convencional.

Quizás este dibujar no se pueda reglamentar, pero si se puede practicar. Ha sido el dibujar

antirrepresentativo que palpita en el barroco (el barroco logra ámbitos donde poder alojarse, no solo mirar) y, pasando por el expresionismo, cubismo, futurismo, etc., culmina en el expresionismo abstracto y en el arte conceptual.

Y es el dibujar de los arquitectos desde Vitruvio, pasando por Alberti, Leonardo, Rafael... dibujar en planta (desde arriba y desplazándose), en sección (de frente pero desde dentro y en quietud) y en presencia… aunque el dibujo de alzados, según le Corbusier, no es un problema cuando la planta y la sección funcionan...

Javier Seguí. Carta a Gaspare di Fiore

El obrar indefinido (03/04/12)

En la “Obra Maestra desconocida”, Balzac presenta a un maestro pintor que no sabe dejar de pintar en su obra crucial…
Pinta y pinta. Superpone pintura sobre pintura, configuración, sobre configuración… Parece que el pintor de Balzac no puede parar de hacer. Quizás porque era así, fluyendo, como más gozaba de su oficio…
Dejar de hacer es un arrebato, es como detener un proceso ineluctable sin más…
Y la obra así interrumpida se presenta y aparece como una cesación que pide a gritos ser continuada.
Eso es un proceder artístico, un producir configurante… indefinido, sin concluir, sin conclusión y la obra es algo que ha sido rescatado de ese flujo formador antes de sumirse en el caos.
Porque la obra maestra definitiva del pintor de Balzac, cuando es exhibida sólo es un incomprensible acumulo de capas configurantes, imposible de ser discernido…
Hacer arte es trazar, manipular, reconfigurar, diagramar, deformar, reformar,,, sucesivamente sobre lo ya hecho; es superponer sin cesar variaciones organizativas… que se aplastan contra la organización previa.

Hacer arte es fundir, es trazar sobre algo ya trazado… es superponer y aplastar… sin límite, sin tiempo…
Y la obra de arte es el producto de la interrupción de ese dinámico fluir reactivo, germinal, en un estado medio que queda fijado, extático, para siempre.

Javier Seguí. Comentario a H. de Balzac: “La obra maestra desconocida”.

Caligrafía

—*La caligrafía del dibujo tiene algo más primitivo y libertino, menos domesticado que aquello que articula la escritura. Sus límites son más ambiguos. Y la ambigüedad, tomada ésta como movimiento de doble*

percepción y no como un escape o componenda, sigue siendo un buen instrumento de resistencia. Por eso, al dibujar de manera espontánea (sin la exigencia de un artista plástico, sino como desahogo de escritor), hay algo inaugural, no fijado del todo, que enseguida se impone en su hibridez y que ahí se queda, a su aire, mientras que en la escritura todo tiende a amoldarse, a darse en forma y, en definitiva, a rendir cuentas. Cada dibujo, en cambio, es un sobresalto sin molde.

—En mí, lo dibujístico aparece cuando no escribo, a modo de ejercicio durante la tregua. Si la pausa es mera interrupción, el garabateo y los monigotes se entremezclan con lo que ando escribiendo. Ahora bien, cuando la pausa es prolongada, emborronar papeles se convierte en tarea obsesiva a la par que tranquilizante.

José Miguel Ullán: "Lámparas". C.B.A.

Rizoma (16/06/12)

Cada uno de nosotros somos varios… Conservamos nuestros nombre por rutina…
Llegando al punto en que no tiene importancia decir yo.
Un libro no tiene objeto ni sujeto.
En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación, estratos, territorios, líneas de fuga… viscosidades, precipitaciones.
Agenciamiento.
Un libro es un agenciamiento maquínico. Un libro es una multiplicidad.
¿Qué pasa con lo múltiple cuando deja de ser atribuido?
Agenciamiento maquínico – organismo, determinación atribuible a un sujeto – cuerpo sin órganos (ámbito vaciado) circulado por partículas asignificantes…

Agencia, agenciar, agenda, agente.
Diligencia, solicitud, gestionamiento.
Procura de algo, anticipación de lo que ha de hacerse.
Agente es el que obra, el que hace (con poder de otro, por encargo de otro), el que hace ensayos ajenos.
Ajeno… de otro, lejano, distante, extraño, sin algo, ajeno de sí, desprendido de sí mismo.

Agenciamiento puede ser diligencia que procura en nombre de otro, o que procura alcanzar o gestionar la ajenidad, la extrañeza.
Producir desprendido, ajenizado de algo extrañado, extrañante.

Un libro está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo.

Un libro (cualquier obra) está orientada a señalar una cáscara que, vaciada de su ordenación, de su ordenamiento, hace sentir un campo de relaciones donde es posible.
Campo ajeno, extraño… impersonal.

No hay diferencia entre aquello de lo que el libro habla y cómo está hecho.
En tanto agenciamiento (ajenización) sólo está en conexión con otros agenciamientos (especies literarias? Con otros cuerpos sin órganos.

Nunca hay que preguntar que quiere decir un libro (cualquier obra), sólo hay que preguntarse con qué funciona en conexión , con qué hace pasar intensidades, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.
Un libro (una obra) sólo existe en el afuera del exterior.
Máquina… abstracta generadora.
La literatura es un agenciamiento.
Escribir no tiene que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, diagramar (?).

G. Deleuze, F. Guatari: "Rizoma". Pre-textos

Mediación, extrañeza desprendida, residuo maquinal, despojo.
También el dibujo y la pintura son un agenciamiento. Y la edificación.

3. Referentes básicos del dibujar

La evidencia más poderosa experimentada en el dibujar es un vértigo trazador que hace aparecer ante el dibujante rasgos (rasgaduras) misteriosas, impersonales, inesperadas, extrañantes, extra-vagantes… enigmáticas, que apuntan apariencias y esperan palabras, dicciones de un saber informulable pero altamente estimulante.
Gestos efímeros que una vez aparecidos quedan fijos, escuetos, muertos… en un marasmo cenagoso donde se hace patente el fondo como contexto del que emerge como aparición la "imagen". Tentativa-figural en una unidad sistemática indisoluble, ámbito vaciante donde desaparece el autor y la propia obra tiembla ante el vértigo de deshacerse en el fondo que la sustenta…

Nos interesa ahora, después de reflexionar sobre la imaginación en el dibujar, el tópico de la imagen apareciente… en el dibujar no representativo… su circunstancia, su vivencia, su uso configurativo, y su dinámica espectral que hace de este dibujar un desvarío, un vicio y, también, una acicate de apertura y una fuente de exploración del imaginario (del pensar especulativo) y del hacer poiético… fuente del asombro configural… matriz donde el arte aparece como realidad enigmática apreciable.
Este es el núcleo de esta reflexión, que aparece enmarcado y reforzado por multitud de textos.
Aquí vamos a señalar resumidos algunos de ellos entendidos como referentes.

*

- **G. Deleuze, en "Pintura, el concepto de diagrama"** (ed. Cactus, 2007) entra de lleno en el terreno de la acción grafiante paralela a la escritura.
Señala la acción de pintar (dibujar) como acto catastrófico (contra un cliché fantásmico) del que sale, surge, un comienzo, lo antes del mundo (una matriz configurante)… cita a Cézanne cuando dice: "*Dibujo un esqueleto… una palpitación envuelve las líneas. Todo brota de cada estado del cuadro; comienzo a separarme, viendo que sale de lo que hago…*".
Ve el lienzo (o el papel) como vacío yermo, caótico… matriz de múltiples dimensiones, muerte que quiere ser útero. Matriz diagramática, elástica, degradable… en cuanto el lienzo es tocado, primariamente roturado a la espera de acumular estratos sucesivos de intervención.
Ve el diagrama como el arte de pintar (dibujar), de borrar, tensión esquemática germinal que limpia el cuadro (soporte) lleno de fantasías invisibles…
El asunto de la pintura (dibujo) es roturar lo invisible… luchando contra la figuración convencionalizada (cliché).
Señala que al dibujar "lo que cuenta no es lo visible sino las potencias diabólicas del porvenir que golpean la puerta" (F. Kafka).
Aparición de un contraste extrañante en el porvenir-matriz que es lo muerto y la disolución.
El cuerpo se escapa en el dibujar y en esa extrañeza se adivina la muerte.
El dibujar… presenta gérmenes analógicos incompletos… inestables… procedentes de la mano, del cuerpo… de la mano ciega animada de una movilidad impersonal, extraña.
Gestos que fabrican imágenes… en el límite de su disolución.
Luego, Deleuze repasa los modos de la diagramación y las secciones y atenciones configurales que han caracterizado los regímenes artísticos/gráficos sucesivos en la historia.
Dedica especial atención a la "historia del fondo" que es el referente-sistema fundamental de los distintos modos de hacer (praxis) a veces complemento configural, otras matriz configurante, contrapunto contextual al grafismo emergente como figura de lo invisible.

- **Jean-Luc Nancy, en "Le plaisir au dessin"**. Museo de Bellas Artes de Lyon, 2007 (Hazan). Se centra en el hecho de dibujar como "juego en obra del deseo dibujante".
Parte de considerar el dibujar como apertura de la "formación", comienzo, origen, impulso… y como habilidad trazadora.
Dibujar como gesto dibujante, como inacabamiento esencial y no como figura trazada (resultado).
Dibujar como trazado de lo impensable y lo imposible… Dibujar es formación no formada…
El dibujar es visto como arte total, como lo que hay de arte en todo arte.

Aquí se señala la diferencia entre imagen inteligible e imagen producida, material, visible.

Nancy destaca que "diseño" es "designio" y el dibujar es el gesto que procede del deseo de trazar, de formar, asistiendo a la aparición del designio.
Dibujar es mostrar una formación.
La idea es la forma formada, aparecida.
Dibujar inaugura la verdad del dibujar.
Dibujar es la manera de hacer.
Señala René Char: *"Sobre la superficie intacta la línea rotura… Trazo que llevará a cabo su aparición y no se interrumpirá hasta haberse organizado en un lugar preciso en que el fin (la interrupción) anula el comienzo. Será la línea (o mancha) puesta en obra de una libertad y del placer y libertad de unir su común sustancia y su común subversión".*
El dibujar es la activación de una fuerza formadora, musical, coreográfica, cromática y poética que son rasgos de una mostración por la que el hombre se "designa" él mismo.

Placer es palabra ambigua que quiere decir, contexto, facilidad, alegría, gozo del exceso.
El placer del arte (gozo) no es el gozo en asumir el objeto (la obra) sino el placer de colocar al sujeto fuera de sí.
Hegel. "Las obras de arte no están hechas para ser consumidas. La contemplación no consume lo que contempla. Sólo renueva el hambre y la sed".

El arte muestra su apertura de indefinida aventura formadora, de infinito encuentro con la formación, como pérdida total y como encuentro central con la potencia desconocida, extraña y cercana (interior).
Aquí está el inicio del placer: el desdoblamiento que el hacer artístico comporta, como dolor, como distancia y como acogimiento.

El dibujar-dibujo despliega un sentido inédito (no sometido a un proyecto ya formado) implicado en el designio que se confunde con el movimiento, con el gesto de la expansión del trazado.
Su placer es ese gozo de su desarrollo o mejor, el desarrollo mismo en tanto se inventa, se encuentra y se refiere después en la conjunción de lo que no le ha precedido.

Ni el nacimiento puede quedarse en un gran proceso interminable (el trazo ha de ser trazado) ni la manifestación se puede presentar de golpe.
El estado "formando" no deja de precederse y de continuarse.
La forma formada clama por otra formación.
El pensamiento se ve como deseo reabierto siempre
El dibujo (diseño) ejecuta el gesto de su deseo.

Gesto que se ejecuta sin pensamiento, como resultado de una escucha a la espera directa de un cosmos naciente, que aloja o repele mientras se hace, en los descansos. Dibujar es como des-velar una escisión.

Deseando, el deseo se hace placer.

Deseo de movimiento, no deseo de figuración, no deseo de terminación (de muerte total).

El gesto del arte en general y el del diseñar en particular no buscan el acabado ni la descarga de la tensión, sino la apertura y el aumento de la intensidad.
La satisfacción de la obra de arte sólo es un momento-límite.
Para el artista todo lleva a una intensidad mantenida que se abre al des-obramiento de la obra (Blanchot).

Agitación contenida, aterrada y compulsiva que empuja a hacer.
Sólo la obra des-obrada cuenta, la obra como indicación de un hacer perdido que se transforma en agitación hacedora.

El deseo de cambio, de devenir, de movimiento, de no-ser. Necesidad de relación con lo otro externo y con el sí que se destaca en el propio devenir como lo que empuja a cambiar (a desear cambiar).
El arte es un explorar el roturar activo que fabrica filigranas contra el medio cuando el sujeto se ve a sí mismo, recóndito, como depósito de una infinidad de iniciativas y procesos trazadores que salen al exterior arrastrados por la complacencia del deseo.

El arte se instaura en la compulsión sostenida del formar indefinido, repetitivo, extrañado, apasionado, emocionante.

El placer del dibujar se juega en el consentimiento de sí a un movimiento en el que la ley más profunda es la fidelidad a sí mismo, a su propio elán (impulso) a la emoción; no a la reproducción de una figura dada.

"Cada trazo está habitado por su propia historia; es la experiencia presentada; no explica, es el acontecer de su propia materialización". (G. Twombly).

"El dibujar/dibujo prolonga el acto de la mano y con ella el del puño, el antebrazo, la mirada, el cuerpo entero". (**Arasse. "La Memoire du dessin"**).

Lo que muestra un dibujo es el principio formador; la formación de la imagen de la cosa. El dibujo responde a la tendencia mimética que engendra la mathesis de la forma propia.
Un dibujar (dibujo) muestra tal principio formador, o la formación de la cosa. Responde a la tendencia mimética (ritual formador). El dibujar engendra la mathesis de la forma propia.
Este saber es placer porque nos da un referente y porque nos hace entrar en relación. Es la relación de mismidad, o de propiedad.
Dibujar – dibujo es puesta en relación con la formación de la forma.
Es la apertura por la búsqueda de una coincidencia con el movimiento más secreto y profundo de un "aparecer".

La mimesis procede del deseo de participación (Methexis) de lo anterior al nacimiento del mundo, y, en su verdad, desea imitar la inimitable creación, -el inimaginable surgimiento del ser en general.

*

El trazo deseante sobre lo que era página en blanco es el no-saber que desborda su aptitud para conocer (**Bonnefoy "La vie errante"**).
La línea no es imitación de cosas, ni es una cosa. Es un cierto desequilibrio aparecido en la indiferencia del papel blanco, es una cierta perforación practicada en el "en sí", un cierto vacío constituyente.
La línea no es la aparición de un ser en el vacío del fondo; es restricción, segregación, modulación de una espacialidad germinal. (**Merleau-Ponty "L'oeil et l'esprit"**).
El trazo no fija una escena que estuviera antes en la cabeza. Lo que traza es sólo su trazo, que encuentra su vitalidad sin nada. Que es un trazo fuera de su impresión? (**M. Loreau. "De la creation"**).

"En el dibujar el espacio se pone a vibrar… mi sed de mundo rompe la línea, borro, tacho. Lo que se llama "trazo feliz" debe su bondad (buena hora) a la ruptura de las formas dadas, a esa búsqueda sin guía que aparecerá como una vibración" (**H. Gaudin, arquitecto**).

*

Cada dibujo fusiona, libera y reúne un conjunto de correspondencias, un flujo de equivalencias que desencadena los intercambios entre lo interno y lo vivo, lo próximo y lo lejano, lo ínfimo y lo inmenso (**Luc Richir. "Le dessin"**).

*

Siendo la cosa una representación de un objeto del mundo percibido o una forma sin referente, lo que importa en ella es el movimiento que la saca de lo informe.
El dibujar saca su trazo de esa retracción (vuelta al origen) y lo sostiene durante el tiempo de la formación de la forma en una relación tentativa con la oscuridad caótica y viscosa de la que sale y a la que vuelve toda forma.

*

El lugar extraño a las formas-lugar fuera de lugar (no-lugar?).

El lugar sin localización ni consistencia se indica por dos representaciones de lo irrepresentable: La muerte y el sexo.

(Se refiere a la representación de un cadáver o de una cópula).

La muerte y el sexo son el principio y el fin de la historia de la mimesis (en Aristóteles y en Freud).

Ambas se presentan en el interior de una niebla, de un entorno evanescente informe en que el elemento común serán los estados de viscosidad, pegajosidad, humedad hasta resolverse en claridad y pureza líquida.

La ciénaga definitiva y la abyección, son estados placenteros pasivos de la muerte y el sexo, sentidos con extrañeza, desde dentro. Como ausencias disolutivas radicales.

Ver Didi-Huberman – lo que vemos, lo que nos mira.

Sentimiento de la muerte y el sexo como estados finales enajenantes pero plenos.

La muerte como corrupción del cuerpo y el sexo como cortocircuito del cuerpo.

El oficio del arte es el del amor fuera de la representación. El cadáver es bello para sus deudos que lo miran con amor. Y los órganos sexuales son bellos para los amantes sin que el arte los tenga que adecentar. Lo que hace el amor entre dos lo hace el arte para la comunidad entera.

La práctica artística produce amor a las formas (a la formación), no a las formas bellas, sino a las formas que se forman, a la formación creadora, a la aparición/desaparición del ente artístico por la belleza del gesto (pasión, exceso).

*

El placer o es tranquilizante o es excitante. Hay placer por cesación del dolor (Platón) y placer por acrecentamiento del agrado.

El placer no es simple.

1. La satisfacción no es la pura “detención” (equilibramiento, desaparición del impulso).
2. El displacer no es el puro dolor.

La pura detención es lo inorgánico o la muerte considerados como inmanencia pura, o como identidad sin relación a sí.

Satisfacción será suficientemente-terminado-satis-factum.

Nos interesa “re-pletion” -> re plenitud que bascula en la saciedad (satus) que anestesia la emoción.

Placer del abandono de sí, abandono a lo natural, anunciado y desconocido, como entrega al proceso de anonadación.

Placer como entrega a la búsqueda de una tensión que juega con la imposibilidad de absorber la otredad en el adentro del sí mismo (la mismidad).

Placer como lucha por la ruptura del límite yo-otro del límite voluntad organismo.

Lucha que se intrega y se revela a las fuerzas incomprensibles de lo orgánico

*

El dibujar quiere mostrar la verdad no de lo aparecido ni de la apariencia, sino del aparecer que lo sostiene y que él mismo no aparece.

Se trata (en el dibujar) de mostrar la infinidad del aparecer; el movimiento por el que la aparición es posible.

La aparición, que es necesariamente “completa” (acabada), nunca puede estar terminada, lo que quiere decir que es de naturaleza infinita en el sentido del infinito actuar.

El trazado del trazo es el infinito en acto que el dibujar nos muestra, que viene a nosotros, que lo producimos para que nos hagamos nosotros mismos “mimesis” de esa mimesis de la forma naciente.

*

Arte como asombroso descubrimiento de una actividad que genera mundos “muertos”. Mundos vivos al configurarse, que nacen muertos.

Gestación de seres embalsamados (habitables). El arte vive la génesis de lo aparente sin vida propia, de

lo aparente infinito desvinculado de lo vivo o, mejor, arrastrado por la agitación enactiva de la vida para servir luego de lugar artificial habitable – de situación sorprendente, clave de todo misterio.

*

La línea no es ni una cosa inerte, ni la proyección de un psiquismo; es precisamente el “lanzamiento” en que la mano (con el cuerpo) y con el instrumento mediador se unifican en el impulso, huida, curso, tendencia… gracia, talento…, don, inspiración (palabras debilitadas para nombrar este acontecer sincrético autopoiético básico).

La línea es recurso para designar el punto de contacto entre pensamiento y gesto, entre sensibilidad y actividad, lugar donde nace una formación, donde se actualiza lo que se inventa con el gesto. Línea divisoria de la amplitud (llena o vacía) de alejamientos y de acercamientos, y envolvimientos, de pliegues, de curvaturas…
La línea lleva adelante un punto de verdad (de autenticidad).
La línea es distinción que se manifiesta a sí misma (Spinoza) visual, sonora o táctil.
Emoción, e-moción. Sentimiento y tacto.

El arte debe su placer a un deseo lanzado a sus trazos, sin fin.
¿Y si todo placer fuera dibujar?
Gesto que se place con su propio impulso – formación – designio.
Siempre más allá, hacia sí mismo.

*

El dibujar interroga al papel en su espesor, contextura poblada de figuras y trazados: … visibles por transparencia.
La precisión del instrumento deprime las asperezas… (J. Clay).

Al principio está el gesto, no el movimiento, sino el dibujar que se inventa y que disfruta ensayando seguir la fortuna de un trazo.
Dibujante es aquel que logra que ese gesto conduzca su mano.
La mano dibuja y gusta de ser dibujada.
Hay tres cosas a destacar en el dibujar:
- La ciencia – la buena composición, dibujar correcto, inteligencia del claroscuro.
- El espíritu – la expresión viva y natural.
- La libertad – hábito de la mano para expresar (para seguir el deseo de trazar). (Roger de Piles).

El deseo de la forma es el que nos da acceso a aquello que de por sí nos repugna. Algo informe, algo sin forma amenaza en el fondo de las cosas, bajo la vida, más allá de la muerte. El sexo y el cadáver son los emblemas más próximos de una angustia que la mano trazadora busca sobrepasar.

*

- L. Moraza. “El reverso del dibujo”.
Dice Morara que desde la concavidad del reverso (re-verso, di-verso…) la vida se contempla otra.
Y se ve el “reverso” como molde, cauce, marco vacío pero fe-haciente que se constituye cuando el dibujo (dibujar) aflora….

Ámbito de floración del dibujar.
Los gestos gráficos son onomatopeyas psíquicas, anudamientos…
El dibujo es el contramolde extracto de un volumen movimental que, agitado, ha figurado un “reverso”.
Un dibujo es una manifestación que retiene en sus entrañas algo que es un nuevo efecto de su génesis…
Dibujo que señala la oquedad del ser, el límite de la sutil membrana del estar existiendo.
Se dibuja para saber, respetando la agonía y el brote.
Se dibuja para asistir a la aparición de la membrana que separa vivir y lo muerto.
Cada papel dibujado es un espectro (un cadáver espectral) del envés del gesto, del seno eterno, del instante de una vida.
Miles de gestos han dejado su huella sobre la realidad (cuajada de huellas) y sobre los recuerdos en los otros…

Trazos… contramolde gráfico que es la unión de esos trazos asombrados, señalando estelas de deseos, de cálculos, de barridos.

Sobre el papel los restos (rasgos, trazos) marcan en ausencia de quién los originó, la metonimia de su imposibilidad.
No son documentos, son monumentos de diversidad.
La heterogeneidad hace el dibujo numeroso como un tejido de ideogramas, de injertos.

Dibujar es un acto material, un desgarro (un trazo).
Garabatear es arrancar frutos del árbol y dibujar es el placer de arañar vida a la vida.
Es danza que agita el pulso del cuerpo y el espacio.
Como el ciego y el danzante, que modelan el aire, el escultor escarba la piedra del cosmos (y el dibujante fija las marcas de su territorialización).
Como ellos, el escultor y el dibujante no ven, prevén (se agitan acompañándose, etc.).
El espacio es esa pizarra, esa pared de luz (o de sombra) sobre la que el artista, ciego y bailarín, proyecta, inyecta gestos.

Moraza ve en el dibujo realizado (dibujado sobre un soporte) el reverso de un danzar, un campo yermo diferencial, potencial, en el que lo dibujando es el punto ciego del hacer.
Los trazos son rasgaduras, ventanas al vacío en la urdimbre espesa e invisible de la blancura de la hoja de papel.

Frente a un dibujo se puede mirar lo que no se ve, el fondo, la estructura, la urdimbre, la incompletud.
El soporte del dibujo es el lugar (Khôra) en el que se sitúa el sitio (innombrable) que se presenta existente en tanto hace visible lo que en él existirá (o ya está) como dibujo.
Todo dibujo es un trazado sobre una pizarra.

Ve el dibujar como un recorrido loco por el interior de un campo energético, lleno de tensiones… vacío tenso (como todos los vacíos) donde escribir… la agitación impersonal, catastrófica del cuerpo.

¿Por qué una pizarra? una piedra pulida sobre la que se marca con tiza.

El vacío de la pizarra (del papel) -su lleno- es un lugar de interferencias sonoras, de miradas, de tacto y de palabra vinculadas al placer y al displacer en la apertura de todo cuerpo a otros cuerpos, medio sutil donde se gestionan todos los significantes del deseo, donde un cuerpo dibuja otro cuerpo con los gestos de la caricia, del olor, de la voz.
El fondo del dibujo es, en fin, un cuerpo, y se dibuja siempre sobre el fondo de un dibujo borrado.
Una sensación no es otra cosa que el dibujo que la realidad garabatea sobre nuestra superficie sensible; y conocer es generar un dibujo interno.

El dibujo externo incluye un gesto realizado sobre la realidad mientras pensar es sólo un dibujo metafórico, una metáfora dibujada del dibujar.

Pizarra, reverso, contexto, fondo… que nace con el gesto convocado por él, des-velado por él… contra él.
Pizarra imborrable del todo (palimpsesto- palpitante) intemporal (siempre presente), lugar de la presencia eterna (Khôra), lugar de todas las determinaciones.
Espera contenida en un gesto y gesto contenido en una espera.
El dibujo enuncia desde la muerte (la detención).
La pizarra es nodriza y cementerio (la Khôra); dormitorio del sentido, a bordo del fondo, al borde del lenguaje, al filo de lo otro, al borde de nacer, del morir, de la tiniebla, del dibujo (figura de luz).

Conquistar el fondo es llegar a su conciencia y operar en ella, es ver la realidad exterior, y a uno mismo, como una máquina, activo, compensador, equidistante, equilibrante, configurante.

La pizarra (Khôra) apela a todas las figuras que nunca aparecerán. Depósito de todos los borrados, resonancia de todas las omisiones, cuerpo de todas las huellas (lugar de la ausencia). De ahí su noche, su abismo nacido de su saturación.

*

Pizarra-metáfora de metáforas... lugar de gestación, renaciente (Fénix); crisol de todas las imágenes posibles (útero figural). Espejo cóncavo que no refleja sino la invención, el relámpago de la imaginación (pulsión).

La pizarra del espacio es el formato que corresponde a un cuerpo diseminado que se activa como generación. Y cada dibujo, unos trazos que se despliegan en el seno/fondo del espacio.

Los dibujos dibujan al hombre: el hombre dibuja su designio: el deseo dibuja los dibujos que dibujan al dibujante.

Organizar el espacio en el tiempo del dibujar es buscar la sensación de que todo esto funciona.

Es la soledad espacial quien dicta el deseo de composición, de borrado, de marcación. Llenar así, con imágenes y posiciones, el agujero de la falta y del exceso.

La pizarra es el paradigma de la metáfora.
La metáfora, como pizarra remite al espectro y a la saturación.
La metáfora es la metáfora del mito, por cuanto la pizarra es la metáfora de la metáfora.
Superposición de borrados, elipsis.

Si la metáfora es la transferencia a una cosa de un nombre que designa otra, la elipsis del mito es metáfora de la metáfora (reducción de la metáfora) reducción al espectro, al fantasma.

El mito del origen es la fantasía del comienzo, del retorno, del inicio, de la repetición de la génesis.

El eterno comienzo supone un eterno borrado. Re-comienzo, re-borrado.

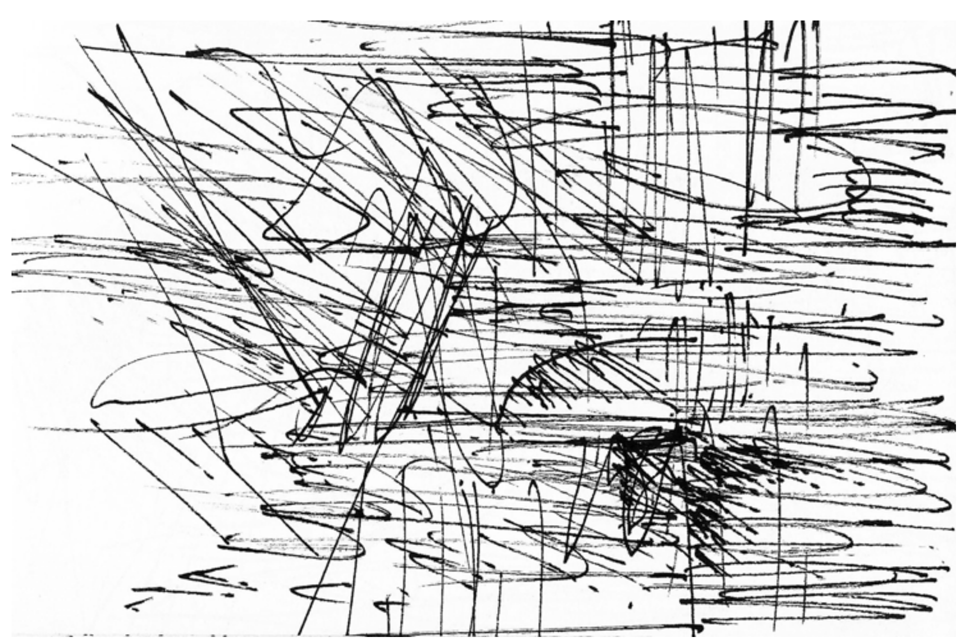
El filo del dibujo... urde mitos....

Mito que es hilo que teje.

El dibujo enreda, fabula.

Lo propio de las texturas (tejidos, textos) es reunir, juntar, organizar.

Un dibujo es una tentativa de mito, de fábula.
"Y un mito es la narración de un delito" atribuido a los dioses.
La mitología es una memoria penal



Javier Seguí, Cuaderno blanco, 2012.

4. Imágenes

Las imágenes son ídolos, simulacros que "cual membranas arrancadas de la piel de las cosas, vuelan por el aire hacia delante o hacía atrás (Lucrecio, según Ferrater Mora).
Imagen es imago, figura, espectro….

*

Hay imágenes virtuales… imágenes imaginarias… impresiones imaginales, latencias imaginativas, recuerdos… residuos perceptivos… ámbitos presenciales y "presenciables".
Sensaciones an-objetuales, sentidos, pre-sentidos y au-sentidos…
Dinámica imaginaria básica.
Y hay imágenes producidas, efectuadas… Todo trazado, toda actuación, figuración, narración, expresión, enmarcado, congelación… (ver modalidades de registro del actuar).
Imágenes fehacientes, fijadas, editadas, artificializadas.
Imágenes virtuales y expresas-explícitas.
Entre las imágenes virtuales y las explícitas hay relación circular, ya que se preceden, y refuerzan, y se implican.

*

La imagen mental es la imagen psicológica que es una especie de realidad interna constatable con impresiones de la realidad externa. Ha sido objeto de reflexión a lo largo de toda la historia del pensamiento; vinculada de distintas maneras a la facultad imaginaria que juega un papel central en la experiencia y el conocimiento.

Para Bacon las tres facultades del alma son la memoria, la razón y la imaginación; siendo la imaginación la capacidad que combina huellas de sensaciones moldeándolas (Descartes).
La imaginación es una facultad innata, mezcladora, combinatoria, transversal, que opera con sensaciones diversas, lenguaje, experiencia activa y narración.
Que se sustenta y refuerza con la producción y uso de imágenes materiales… involucradas en la comunicación con los otros…
Los componentes simples de la imaginación serían los "imaginemas"… imágenes orientadas a la representación pero cargadas de dinamicidad y de narratividad.
Para Kant la imaginación es productiva cuando la consideramos como unidad para la síntesis transcendental.

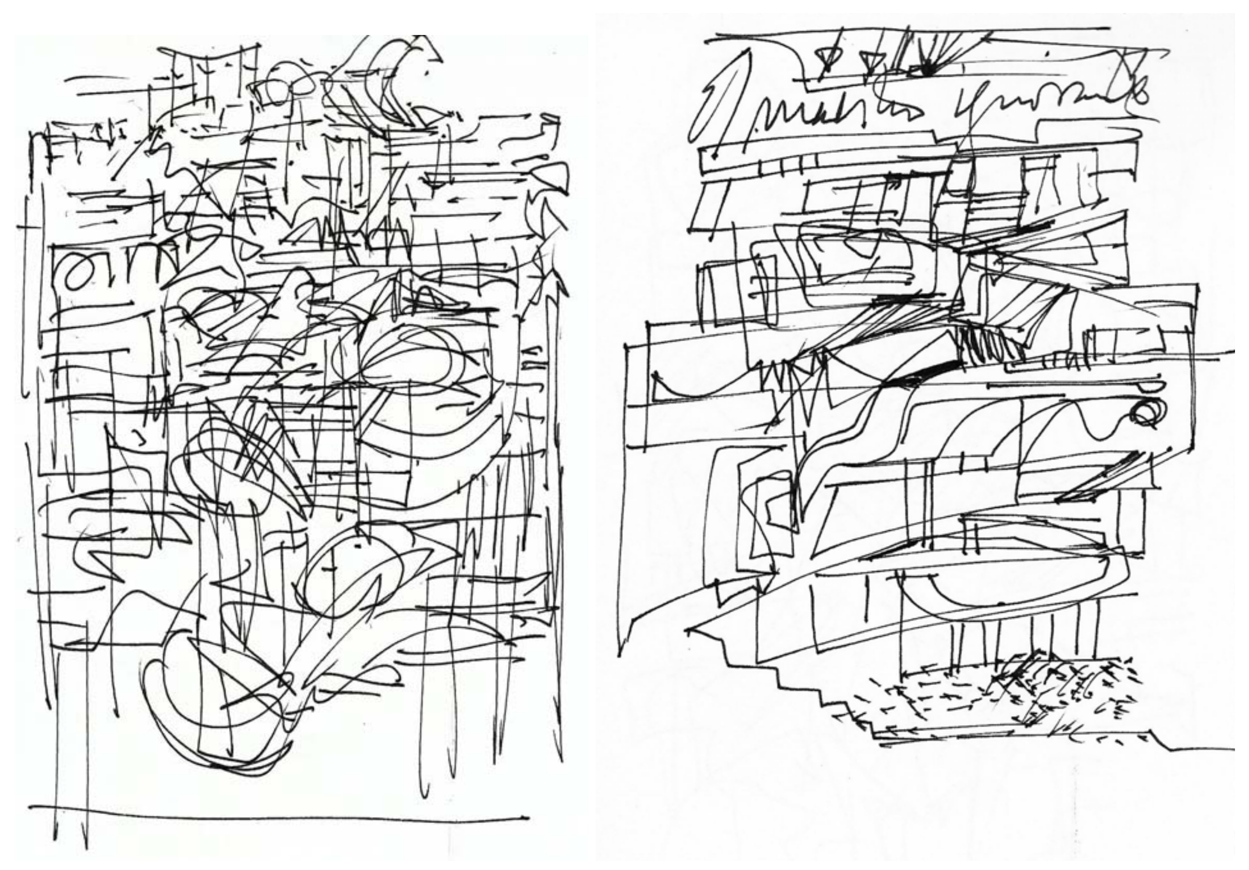
Se llama imaginario (Bachelard) a la dinámica imaginaria personal y de grupo reforzada por prácticas productoras de imágenes materiales (verbales, gráficas, musicales… etc.).
Y se llama fantasía a la utilización de la práctica imaginaria para producir imágenes asociadas al libre juego imaginario, a la satisfacción de apetitos y a la defensa frente a lo real.
Algunos autores han visto la imaginación como facultad central del ser social… hasta decir que poner, imaginar y ser real son la misma cosa.

M. Seel en "**Estética del aparecer**" diferencia entre imágenes mentales e imágenes materiales y se esfuerza en caracterizar a estas últimas como atmósfera donde convivimos.
La imagen material de Seel es lo que hemos llamado imagen "producida", fabricada,… ejecutada, como consecuencia de actos "formadores" organizadores de materias.
Imágenes materiales son, el medio artificial, los productos del arte… de la expresión, de la comunicación…. De hecho el mundo civilizado no sería posible sin entenderlo como un ámbito abierto a la producción ilimitada de imágenes.
Seel señala que las imágenes procesadas se entienden por su uso, por su trato, y son todas signos que arrastran sentidos y significados convencionalizables.
Recalca: son: (1) presentaciones sensibles acotadas; (20) son signos aparecientes de ausencias: (3) son signos compactos densos; (4) son figuras referidas a su formación o modo productor; (5) las imágenes artísticas son autorreferenciales; (6) son presentaciones, algunas son representaciones; (7) son signos gestuales y objetos autónomos en el mundo; (8) son ámbitos abarcables; (9) las imágenes visuales

reúnen: ver algo, ver algo como algo, y ver algo en algo; (10) el ciberespacio no es una imagen.

A nosotros nos conciernen y afectan las imágenes gráficas del dibujar como imágenes producidas. Y nos interesa sobre todo la producción de esas imágenes, el dibujar, genérico y mediador en los procesos de diseño de edificios… en la medida en que en la producción de imágenes materiales ocurre el efecto circular de introducir en la imaginación el componente activo de la imagen formándose, no acabada y la evocación verbal de su posibilidad como signo y como efecto de la vitalidad… también hecho imagen y asociado a la imagen.

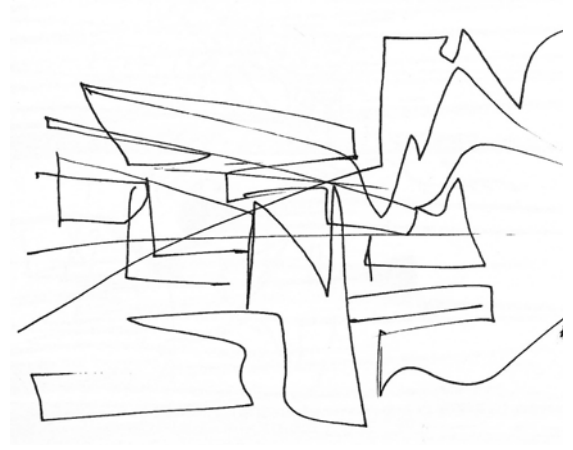
A partir de aquí, un capítulo a considerar será la dinámica procesativa-imaginal del dibujar y su enlazamiento inevitable con la fantasía, en su acepción de imaginación deseante, y con la narración autoafirmativa en su acepción de ficción personante-comunicante.



Javier Seguí, Cuaderno amarillo, 2012.

5. El régimen de las imágenes

Jacques Rancière en "**El reparto de lo sensible**" (Ed. Lom) llama "régimen de identificación y de pensamiento de las artes" a la articulación entre maneras de hacer y modos de hablar, discriminar y pensar las obras artísticas, y señala como "reparto de lo sensible" al sistema socio - político – narrativo que hace patente y da sentido a lo que vemos, a lo que decimos de lo que vemos y a los que tienen la competencia de decir, señalar y evaluar lo visible con indicación de los lugares y tiempos del propio hacer y decir.
Rancière entiende la estética, no como teoría de lo bello, sino como denominación de los espacios de sentido (visibles e invisibles). Estética como acotación de lo que puede ser visto, escuchado, comprendido y pensado y lo que no. Producción de lo sensible que nos hace ver y ser vistos en un espacio común. Señala que cada comunidad establece regímenes compartidos del modelo sensible… planos de sentido que organizan el mundo al establecer las condiciones, los sistemas y los límites bajo los que las cosas son nombrables, comprensibles, comunicables y propone entender el arte como lo que habita y aparece como tal en ese espacio común.
Para este autor los actos artísticos/estéticos son intervenciones que anudan modos de hacer (poíesis) y modos de sentir (aisthesis)…
En "El destino de las imágenes" distingue tres regímenes históricos de acotación, del hacer artístico: Al primero lo llama régimen ético, refiriéndose al modo platónico de entender las prácticas artísticas como diversos modos de producir imágines que tienen como sentido educar a los ciudadanos para adecuarse a lo común. Al segundo lo llama régimen representativo. Lo refiere a Aristóteles (poíesis y mimesis) y lo identifica como concreción de normas que, respetadas, producen imágenes ilustrativas, descriptivas, convencionalizables. Señala que en torno a la representación se forja el sistema de las bellas artes.
Al tercer régimen lo llama de abolición de lo representativo. En él aparece el "arte" como voz singular y lo caracteriza como posicionamiento interesado en el modo de ser de los objetos y los productos artificiales… en el que lo banal se mezcla con lo sublime…. Señala en este régimen el realismo literario como paradigma subversivo en el que todos los temas y objetos tienen la misma dignidad provocativa.
Quizás a esta clasificación cabría añadir un cuarto régimen, de la "no representación", a la descubierta de lo sin sentido, lo impersonal… lo susurrante a la búsqueda del silencio y de lo vaciado, al tiempo que se sigue propiciando "un festival de simulacros, mestizajes e hibridaciones… donde conviven relatos, denuncias, informaciones, ilustraciones y producciones extremantes… algunas más volcadas en la experiencia del hacer y del aparecer que en la figuratividad receptiva de lo hecho".
De la reflexión de Rancière interesa señalar que nos viene bien para acotar el ámbito productivo-activo de nuestra reflexión, en la medida que enfocamos nuestro interés en la vivencia de la producción no representativa… en cuanto que forma activa negativa que conduce a la vivencia gozosa de producir desde la evitación, dejándose ir por la actividad impersonal del trazar… que se acaba viviendo como un combate gozoso entre la aparición y la disolución de enigmáticas figuras que reclaman relatos subreales… a la búsqueda de los sentidos ausentes que el propio actuar arrastra.



Javier Seguí, Cuaderno amarillo, 2012.

6. La imagen como signatura

G. Agamben en "**Signatura Rerum**" (Anagrama) recoge una antigua reflexión procedente del gnosticismo que Paracelso (IX libro) acomete y desarrolla… y que se resumiría en la afirmación "*nada es sin un signo*"… o "*Lo exterior es anuncio de lo interno*"…
Es decir, las cosas portan en su exterior el signo de su interior o, también, la apariencia de las cosas consignan su naturaleza y su contenido.
Signatura es lo signado, y los signadores (para Parecelso) son tres: el hombre, el hacedor y las estrellas…, destacando la lengua como el más fuerte y original signador que custodia el archivo de las semejanzas.
En este contexto Agamben señala que la signatura es lo que hace inteligible el signo. Dice: "*la totalidad del mundo externo con todas sus criaturas es un signo o una figura del mundo interior espiritual: todo lo que está en el interior en el momento en el que actúa y deviene real, recibe entonces su carácter externo*", sintetizando el modo analógico profundo que el saber signador emplea como fundamento de sus operaciones mágicas y científicas (gnósticas). A partir de este marco cabe establecer que las imágenes (para la gnosis) no son reproducciones, sino operaciones a través de las cuales las fuerzas de los cuerpos celestes son recogidas y concentradas en un soporte para influir en los cuerpos terrestres. En este entendimiento, la imagen es la figura formada, el signador que, convocando el apalabrar que los signos provocan, desata el fluir de lo semejante vinculado al habla.

Podemos decir que confeccionar una imagen significa organizar (imaginar y/o conformar) en una figura apalabrable la signatura de su designio.
La imagen es significativa porque reúne las fuerzas designativas y la imaginación como dinámica condensadora de lo análogo.

Agamben, después de esta introducción, se vuelve a la gran inquietud de A. Warburg, y propone entender las imágenes que componen su Atlas como y-mágenes en el sentido anterior, en las que busca diferenciar la signatura de las situaciones que quieren de-signar.
Dice que Mnemosine es el ensayo por confeccionar el Atlas que el artista debe de aprender a manejar, y acota los "pathosformel" como dinamogramas o engramas, esquemas de arranque de la actividad. Arqueología de las signaturas.

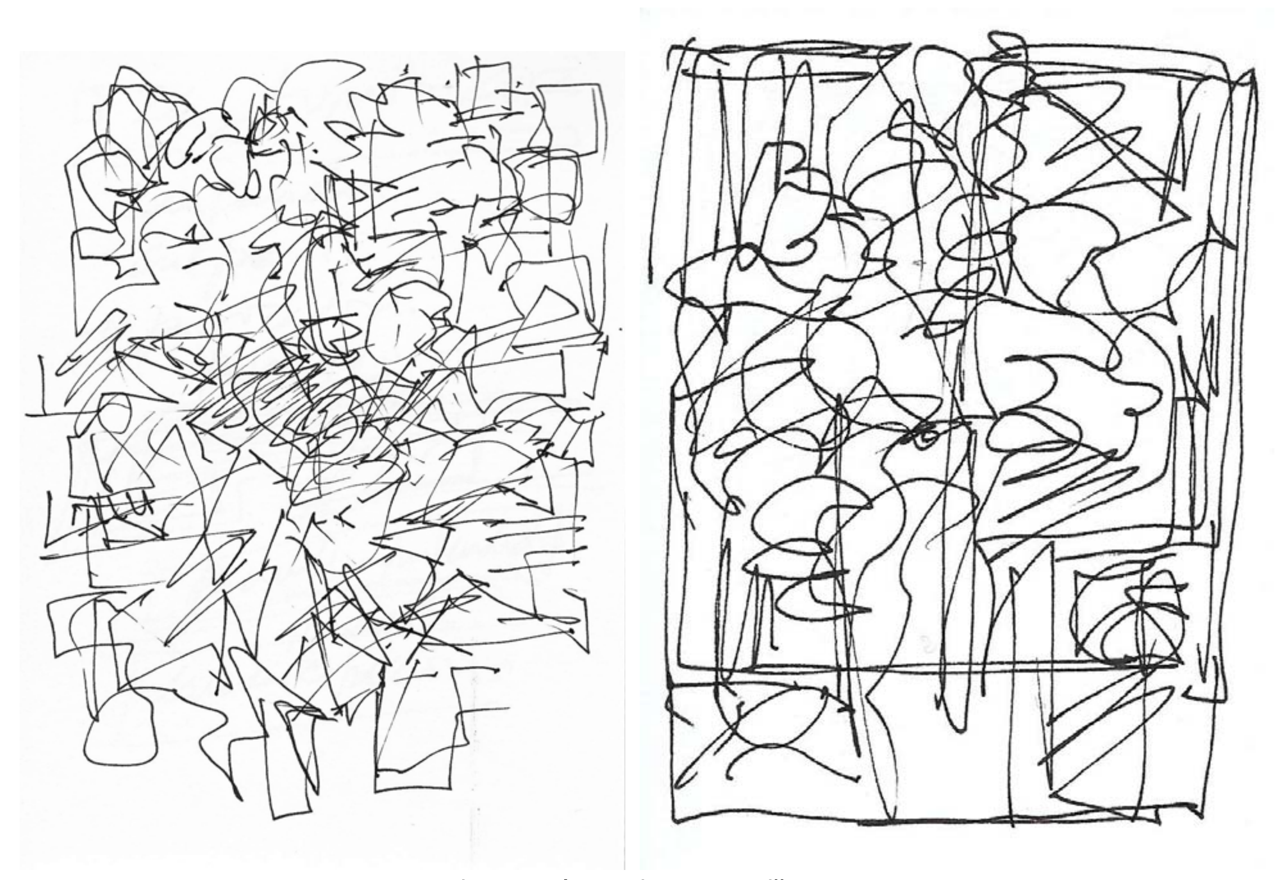
Por otro lado señala que el signo y su sentido descansan en la semejanza y que en la semejanza analógica (figural verbal) está la base de la signatura.
Recalca (con Melandri) que la signatura es el pasaje-relación entre la semiología y hermenéutica del signo, el índice aparente que remite a la interpretación.
Aquí aparece una profunda acotación.
Las figuras no pueden sostenerse sin el lenguaje. Y los signos lingüísticos, que se conectan semióticamente con las cosas, al conectarse entre sí en el habla, inauguran otro ámbito transversal, sintáctico, que se aleja de las cosas y se centra en actos relacionantes de las palabras, fundantes de una atmósfera peculiar donde la signatura es posible.
Señala: *"entre el signo y la frase no hay transición. Los separa un hiato y en este hiato consiste (se sitúa) la signatura*".
Dice: "*los signos no hablan si las signaturas no los hacen hablar*". Y aquí hace aparecer el "*enunciado" como decir diferenciable de la frase y la proposición, como residuo funcional que "entrecruza estructuras y unidades posibles y las hace aparecer con contenidos concretos en el tiempo y en el espacio*".
Los enunciados deciden un destino de los signos que ni la semiología ni la hermenéutica logran agotar.
Los enunciados son las signaturas que marca el lenguaje en su darse.
El ser no es un concepto, es una signatura, y la ontología, en consecuencia, es arqueología del saber, indagación de signaturas.

*

También señala que la mimesis de Benjamín puede entenderse como signatura, como semejanza inmaterial sostenida por la lengua, que es vista como una especie de archivo de las semejanzas y las

correspondencias no sensibles. Dice que para Benjamín el ámbito propio de las signaturas es la historia, donde aparecen como indicios, como imágenes dialécticas. "*El pasado sólo puede ser aferrado como imagen que relampaguea, en el instante de su cognoscibilidad*". "El grado cero" de Trubetzkoy, y Barthes es la signatura de lo palpitante.

Resumiendo diremos que por signatura entendemos el modo en que todo lo formado exhibe en su figuralidad una pasión-seducción apalabrante… mimética, abierta a las semejanzas analógicas dispersas en el imaginario como contenidos residuales del hacer y del hablar.
Signatura como capacidad evocadora vinculada a las figuras, a las imágenes vistas como formas formadas.



Javier Seguí, Cuaderno amarillo, 2012

7. Mimesis y Methexis

M. Seel señala que las imágenes artísticas (p.ej. los dibujos) son autoreferenciales porque presentan como signo el reto atencional a su propia producción. Las enmarca como paradigmas de la imagen genérica y, dentro de estas, destaca las imágenes no representativas como lugar radical de la imaginación con-figurante.

*

Rancière reflexionando sobre el régimen postmoderno del arte, señala que la no-representación es el descubrimiento de lo irrepresentable-intratable-irredimible… que desde la producción inaugura el lugar indifirenciado del trazar, ámbito de la autonomía agitada del cuerpo que lleva a la descubierta del deseo de sentido, de lo sentido, del au-sentido, del gozo de designar… y, desde la recepción, a la presencia del drama de lo no convencional, de lo fluyente, de lo incomunicable. (**S. Sontag. "La estética del silencio**").

*

Nancy en ("**La imagen. Mimesis, Methexis**"), después de discernir el dibujar como proceso placentero del aparecer del designio ("Le plaisir au dessin") se centra en la consideración de la producción de la imagen gráfica como Mimesis envuelta de Methexis. La Mimesis entendida como deseo de asumir lo inimitable, como deseo de delimitación, y la Methexis como pasión en el designio tenso de la aparición de la imagen.

*

Desde este arranque, Nancy se fija en la producción de las imágenes gráfico-artísticas como movilización de la manera en que el fondo puede fundar, especificando que forma (figura) y fondo son reciprocidades configurantes que hacen diferir al uno de la otra… disipándose el fondo en la forma y disolviéndose la forma en el fondo. Señala que esa disipación es la belleza y la belleza, como vitalidad ajena, es el nombre de la apertura que recorre el deseo… que en el trazar designante es anhelo de formación y disolución, de diferenciación y de fusión (Eros y Tanatos).
Dice: "*la imagen (el dibujo) da forma a alguna presencia retenida en el fondo donde nada es presente*".

El placer de la imagen es aquello que trae el designio, por el cual la forma y el fondo entran en mutua tensión, el fondo se erige en forma y ésta se hunde en el fondo. Este placer trae el deseo por el cual hay forma y fondo, deseo que hace distinguir el fondo de las cosas.

Eros y Tanatos… Deseo activo de fundirse/diferenciarse en un único fondo… de disolución, de olvido, de logro, de muerte.

1. Fondo que funda distinguiendo.
2. Fondo que se separa de las figuras.
3. Fondo que difumina.

"*La disolución es resonancia.*
Nos oímos resonar pero no nos vemos mirar.
Visión del afuera y oído del grito propio".
Vemos el afuera. Oímos el dentro.
Ver el momento de su generarse/aparecer, su vuelta a mí (resonancia).
En este "aparecer" la imagen formaría la sonoridad de una visión (música de la vista).
Dibujar será ahora resonar, fundirse en el hacer que acentúa.

Methexis – es deseo de ir al fondo de las cosas, que también es deseo de dejar ese fondo y subir a la superficie (morir y renacer).
El arte nos hace ir por el fondo.
Fondo… en tanto que campo de formación en que las figuras (formas) se entienden soltándose de su inconsistente consistencia.

Fondo es cuerpo imaginal…
Nuestro placer es gozar de la sacudida mediante la cual el fondo surge y se pierde en forma y zonas.
Fondo como impresión, sentimiento, sueño, lugar de lo impresionante y lo espectacular.
Blanchot: “*La profundidad no es sino la apariencia que se sustrae*”.
La impresión del sueño y de la imagen consiste en la superficie sobre la cual la profundidad viene a flotar en reflejos movedizos.
Imposibilidad de fijar en una figura un presente de significación.
El sueño (para Freud) es una aparición de un fondo matricial (mycelium) que es un tejido filamentoso. La imagen del sueño se forma a imagen de ese crecimiento imprevisto (como el champiñón) y parasitario donde resuenan ecos.

El sueño emerge de un magma de vivencias, horrores, e impresiones, como recorte.
La imagen emerge formando a su vez su fondo.
Hacer, producir, comprender, formar… son formas de hacerse presente ese fondo (endotímico, contextual) que se forma viviendo.

El fondo de las formas está hecho del susurro de su tejerse.
Todavía no un habla (no un otro), un afuera que la imagen me expone como proveniente de algo más profundo en mí que yo. Y ese afuera suspende lo continuo del lenguaje: lo ritma.
La imagen habla a su superficie sin remisión al fondo significado.
Reverbera su propio fraseo empujado hacia la superficie



Henri Michaux – “Dessin mescalien”, 1959.

8. El imaginario del dibujar

Dice (**Jean-Luc Nancy, “Mimesis y Methexis**”) que llamamos imagen a aquello producido con lo cual entramos en una relación de placer, aclarando que en el deseo el placer es lo precedente. Placer de tensión, anterior al placer de alivio (Freud).
Resalta: El placer de la imagen no está en el reconocimiento, sino en la tensión por la que la imagen evoca una alteridad.
Blanchot acota que la imagen (la mental y la producida) aparece detrás de cada cosa como su disolución y deja tras ella ese sueño del tránsito en el que nos vienen las ensoñaciones.

La imagen es un absentismo interminable que aflora en la presencia que nos toca… y nos fascina, nos arrastra en esa ola de profundidad que hace superficie.
Methexis es fascinación.
Imagen. Participación en un mundo ante el cual yo no soy el sujeto de un objeto ni me doy como objeto para un sujeto, sino que en ella llego a ser un momento de la noción general del mundo.
En el hacer la imagen, al producirla y al asistir a su apariencia.
La imagen hace compartir. Entro en ella y ella entra en mí.
En la extrañeza de la intimidad resuena el tono de la imagen, su ruido de fondo.
El ruido de fondo es el fondo.

*

Nos interesa la producción de la imagen gráfica en el dibujar y nos interesa profundizar en esa dinámica deseante-elucubrante en su darse y en su dar que hablar, en su recoger sentidos y significados diversos… y lo venimos haciendo en el campo de la “no representación” en el que la desaparición del parecido visual (de la imagen como ilustración de historias) descarna el deseo a su esquema vital-deseante, y su darse no es un representar sino un fundar un mundo que ha de consquistar con palabras su naturalidad.

Vemos el “imaginario del dibujar” como un deslizarse por un inmenso fondo de gestos, en tensión vaciante… fondo formante… figurante, en que flotan espectros, designios… “eidos”concisos que coagulan en “imágenes” (promesas o reversos figurativos) y, sin embargo, parecen querer diluirse en el encuadramiento mortuorio… de su aparición.
Imágenes como conjuros, como escudos (talismanes) que concentran au-sentido en un ámbito abierto, signante, diagramal.

Aquí la imagen es la figura “formada”, el signador.

Lo no representativo persigue la imagen signante abierta, generativa – signatura – designio – diseño…
Firma, brillo, indicación, parada, definición de un cosmos (genérico, mágico) impersonal o apocalíptico.

*

Las ymagos tienen raíces en la “forma formada”.
Ser mago es conocer las signaturas celestes.

*

Para nuestro propósito vemos en el expresionismo abstracto la búsqueda del fondo fundante, fundador-genérico, universal… que es caricia, germen figural, descompositor formal. Informalización indefinida, ausentismo figural… Lugar de disolución total… transmineralizante.

Dibujar es ahora, trazar resonante fundiéndose en el hacer que acentúa.
Desde este dibujar entenderemos el dibujo como textura donde todo es fondo que, vibrante, aisla figuras y las deshace.
Luego acometeremos los dibujos no representativos como diagramas rizomáticos que se ofrecen al modo de signaturas del acontecer de signos, a la espera de significados fundantes de una identidad sin contenido.

Consideraremos los dibujos no representativos como figuras enigmáticas… procedentes de lo impersonal (del genio, según Agamben, o del duende según Lorca) que, nacidas de la pasión ciega, se ofrecen como figuras y-magicas.

*

El Eupalinos (**P. Valery. "Eupalinos o el arquitecto**") se desarrolla desde el ningún lugar de la muerte, en el seno de lo informe, del fondo delicuescente contextual por antonomasia. Vértigo del dibujar deseante, designante, ámbito del abrirse a la otredad, matriz de toda imagen.

*

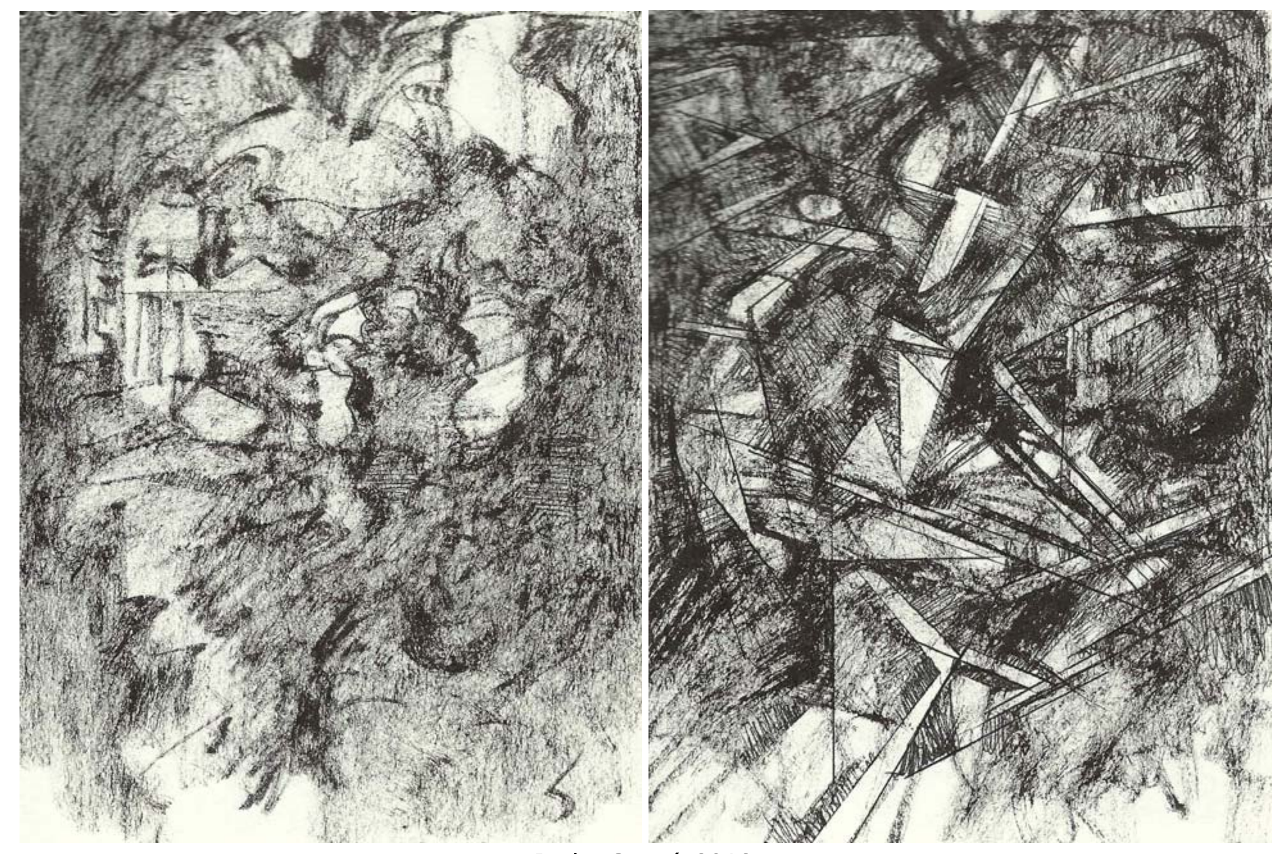
Sócrates le dice a Fedro, ambos muertos,… hablando de edificios memorados… (pág. 23).
"*Busco entre las sombras la sombra de la verdad*".

Sombras sin foco de luz, sombras como densidades autónomas de la luz oscura.

Los cuerpos son recuerdos, los rostros son de humo; y esa luz tan igual por todas partes; tan débil, tan nauseabunda de tan mortecina; y esa indiferencia general a la que alumbra o más bien impregna sin dibujar en ella exactamente nada; esos corros medio transparentes que formamos con nuestros fantasmas, estas voces apagadas que notamos apenas, que se diría cuchicheadas en espesura de lana o indolencia de bruma.
Sin sufrir, que aún sufrir se nos veda por ser vivir.

*

El lugar de la muerte es el fondo informe de la pintura, el contexto que disuelve el texto y del que emerge la imagen…
Lugar de sonido opaco… de tacto imposible… de sombras, en el que la luz está untada, distribuida, emitida por todos los puntos del medio, sin un foco singular…
Lugar de lo muerto, reclamo de muerte… límite infranqueable de lo corrupto.



Javier Seguí, 2012.

9. Diagramas

Queremos entender el diagrama como textura producida capaz de recibir significados diversos.
Diagrama es toda configuración abiertamente significante en la que se pueden encontrar señales entitativas de diversa dimensión.
Son diagramas: las figuras de las artes de la memoria, los mandalas, las figuraciones del mundo…
Y para Leonardo, las nubes, las manchas de humedad, las cenizas, el atardecer.
También son diagramas las tiradas de cartas, de huesos, piedras, etc de los adivinos, la posición de los astros…
Los trazados geométricos, el vuelo de los pájaros… etc.
Y en el arte pictórico occidental: el expresionismo, el impresionismo y la no-representación.
Un diagrama es una configuración donde caben palabras regladas donde poder acomodar sensaciones, conceptos, nociones, etc.
Diagrama es una configuración que, de signo-señal, pasa a ser apreciada como texto, como sintaxis, como aseveración, discurso, cartografía.

Entendemos los diagramas como signaturas del sino y del destino, como ymagos que aparecen anunciando impulsos y articulaciones analógicas, asomos de semejanzas… figuras del pensar-hacer.

Un diagrama es una configuración que puede ser recibida como indicación para ejecutar algo, como movilización a un hacer, cambiar, traducir, trastocar, etc…

Diagrama es una forma de recibir, mirar, considerar, una configuración abriéndola a intereses comprensivos, descriptivos, sintéticos o figurativos.
Una configuración puede ser un diagrama siempre que no sea una representación de un objeto o escena.

Diagrama como significante abierto a la significación. Configuración provocadora de resonancias…
En este sentido el dibujar y los dibujos no representativos son diagramas cuando son tratrados como signaturas de lo pensable.

*

Maurici Plà en "**Sobre la imaginación analógica**" (Cuadernos Crema) señala que la analogía es una forma de reunir, de poner juntos, de vincular varias cosas en un terreno no lógico. Recuerda que para Aristóteles la analogía es una especie de metáfora por la cual se vincula a una cosa un nombre que designa otra cosa.
Pues bien, cuando una imagen gráfica no representativa se recibe y entiende como una signatura abierta, opera diagramáticamente como un acicate imaginario capaz de provocar la vaguedad analógica, movimiento blando… que impulsa a seguir trazando y a exonerar palabras que fluyen en marcos poéticos no-lógicos.
Cuando sobre esas imágenes diagramales se proyectan flujos convivenciales o figuras edificatorias, aparece el " diagrama arquitectónico",,, diagrama diseñante designante, signatura de lo medio ambiental.

*

Maurici Plà, especifica que en Grecia la forma matemática de la analogía es la proporción, que es una relación de diferencias apreciables que, abierta a lo difícilmente mesurable, permite generalizar el vínculo como modelo esotérico básico.

*

Diagrama será para nosotros, imagen gráfica (dibujo dispuesto a ser utilizado como ámbito de semejanzas analógicas, verbales y figurales…) en el que figuras y fondos se funden y diferencian en razón a las tentativas signantes que la imagen puede recibir en un momento histórico y en un ámbito cultural.
El diagrama es un reactivo, una imagen/reactiva, movilizadora… catastrófica a veces… orientada a la extrañeza y a la otredad.

10. La imagen no representativa y el cuerpo

Jean-Luc Nancy en "**Aiesthesis, el arte y el cuerpo**", señala que sentir y dar sentido son tareas del cuerpo porque sentimos en el cuerpo. También advierte que arte es protesta, resistencia hecha con el cuerpo peleando contra la significación. Ser artista es trabajar con la sensibilidad: extrañarla, forzarla, extremarla. Es de-significar lo convencionalizado, enrarecer, asombrar.

Anthi Kosma en "**La imagen del dibujar como imagen del cuerpo**" señala: Las imágenes dibujadas,, como las que sólo las palabras intentan describir, proceden del cuerpo y de las manos. Porque las imágenes dibujadas son huellas marcadas por el movimiento corporal… que siempre aparecen como "excreciones de un cuerpo extrañado" en una dinámica ajena y familiar a la vez.

*"Los trazos, lo que el cuerpo saca hacia afuera, en muchos casos no tienen significado, no se identifican con una cultura o una cierta convención, son signos, signaturas sin significado; son más un "habla" que una "lengua" o, en palabras de Husserl, son "una experiencia pura y, por así decir, todavía muda" (Agamben p.63). El cuerpo ex-cribe, traza y busca encontrar en este "habla" este lenguaje "mudo", sentido. Nombrar, significar, hacer significante. "El sentido es que resulte posible algo así como la transmisión de un "mensaje" (*Nancy p.175*). El mensaje trazado del dibujar (frenético, libre) no representativo, es profundamente enigmático".*

*

Michael Foucault en "**Un peligro que seduce**" (Cuatro), en formato de entrevista, repasa su experiencia como escritor, como usuario de la lengua, como configurador de imágenes literarias.
La entrevista trata del discurrir sobre temas históricos (arqueológicos), pero nosotros la hemos manejado como una secuencia diagramal de la producción de imágenes… y en este sentido metafórico analógico nos induce a continuar nuestra reflexión sobre el dibujar.

Dice: "*Me interrogo sobre la aparición del discurso*".
"Tengo una impresión como de terciopelo cuando escribo".
"Para mí la hoja de papel es el cuerpo de los demás".
"Y el placer de escribir se relaciona con la muerte de los demás, con la muerte en general.
Escribir es tener que tratar con la muerte de los otros, es tratar con los demás en la medida que están muertos".
"Hablo sobre el cadáver de los demás".
"Soy como un anatomista que hace una autopsia: busco órganos, separo pieles… busco el foco de la lesión (del mal) que, en su negatividad, ha organizado todo lo que fue el ahora cadáver".

Claro. Busca la rabia, la contra, la reacción de la vida de lo que ahora es examine.
Dibujar no es lo mismo. Dibujar es vitalizar la aparición de un residuo, es inventar lo radicalmente muerto. Es tratar directamente con la muerte como "lo que acaba".
"*Por eso dibujar y escribir se complementan… se refuerzan.*
Dibujar es desvelar cadáveres.
Escribir es diseccionarlos para buscar el contra vitalizador".

"*Si puedo escribir es porque los otros están muertos (en sus escritos, claro).*
La escritura es posible desde la pespectiva en que los demás han caído en la muerte (han muerto)…"

La posibilidad del dibujar está en la exploración inacabable de lo muerto de la muerte, esparciendo, conectando…
El dibujar es aventurarse por el laberinto lineal de lo rizomático, palpitante espectro de lo muerto. Ex-critura.

"*Escribir es estar instalado en el ínfimo desfase a través del cual se infiltra la muerte*".

Desfase. Retardo, lapso… desajuste, intempestivo… muerte originaria.

“*Escribir para hacer revivir, para arrastrar el secreto de la vida*”.

Dibujar para hacer morir-revivir (sin palabras), arrastrar el secreto de la muerte.

“*Escribir para actualizar esa palabra viva… (que escapa)*”.

Dibujar para actualizar el trazo, el gesto, el ademan… impersonal…

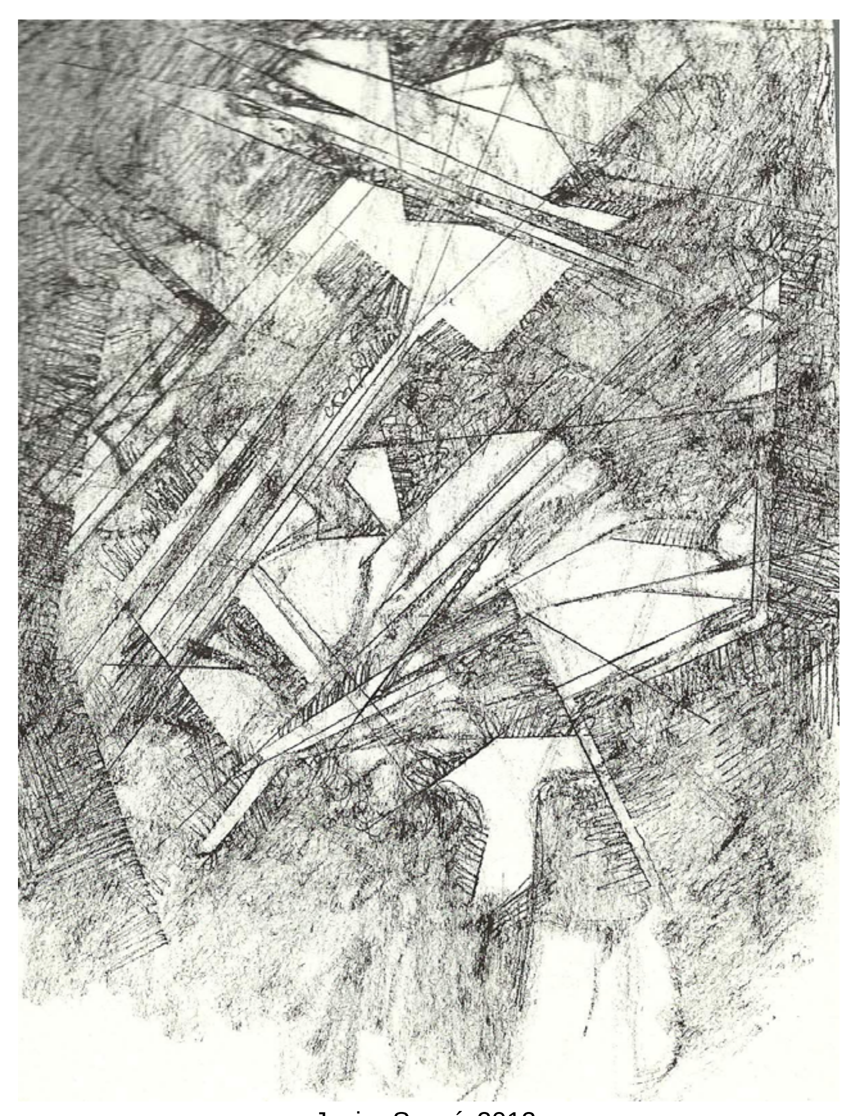
“*Escribir es hacer que fluya por los canales de la pluma y el escribir toda la sustancia no sólo de la existencia sino del cuerpo en esas huellas depositadas en el papel*”.

Dibujar es un escribir sin palabras, es un ex-cribir sin frases… sólo con caricias.

“*No ser, en cuanto a la vida se refiere, más que ese garabato, a la vez muerto y hablador, que se ha depositado en el papel, eso es lo que uno sueña cuando escribe*”.

La palabra escrita (la frase) es un dibujo que extrae un habla silente.
El dibujo es un trazado que presenta un enigma de muerte ya muerto.

“*La vida siempre se reanuda fuera del papel…*”
“*Obligación de escribir… atracción de la comprensión, de la mortificación. Obligación sin placer. Placer por la obligación*”.



Javier Seguí, 2012.

11. Vacío, silencio

Susan Sontag en "**La estética del silencio**" ("Estilos Radicales", ed. Suma de letras) se acerca al arte no-representativo como paradigma del arte de nuestra época, que coopera en la producción del proyecto colectivo de espiritualidad, entendiendo por tal las normas de conducta encaminadas a liberar las contradicciones de la condición humana.
Presenta el arte como forma ficcional que modifica los mapas arcaicos de la conciencia llegando a cuestionar su propio derecho a existir, y dice que el arte genera el mito acerca de la naturaleza (absoluta) de la actividad artística.
Una vez asentadas estas premisas, precisa que el mito más reciente concerniente al arte, niega que el arte sea expresión de nada y afirma que es una actividad que recoge las paradojas de los místicos. Dice: "*Así como la actividad del místico debe de concluir en una vía negativa (teología de la ausencia de Dios) más allá de la palabra, el arte debe de orientarse hacia el anti-arte, hacía la iluminación del sujeto, a la sustitución de la intención por el azar y hacia la búsqueda del silencio*".
"El artista ahora, anhela el silencio (Valery, Rilke)".
"El silencio es el apogeo de la resistencia a comunicar".
"El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista que se emancipa de la sujeción servil al mundo".
"Ser víctima del anhelo de silencio implica ser superior a los demás (o indiferente…)"
"Pero rara vez la opción por el silencio llega a dejar literalmente callado".
"Lo más común es seguir hablando de modo que el público no pueda oír".
"El arte es un paso hacia el silencio (la inteligibilidad, la invisibilidad…)"

*

Sontag encuadra el arte como camino individual hacia una cierta "experiencia interior" (Bataille).
Ausencia y disolución… que particularizado en el arte gráfico-plástico apunta a la experimentación personal que busca lo ajeno, lo extraño, el desacuerdo de sí en la aparición aleatoria de trazos inefables procedentes de la dinamicidad agitada del cuerpo.

Suprema deriva de la diagramación… configuración inexpugnable respecto a las palabras que parece convocar como figura del pensar.
Diagrama que presenta la posibilidad de un pensamiento impensable, indecible…
Pero el silencio no existe de forma literal.
Toda obra de arte es un enigma frontal, desafiante al receptor… que buscará en el silencio o una semejanza o un estímulo.
Decir que no dice nada, discurso vacío.

Dice: *"El silencio y el vacío son formas del lenguaje (componentes de la figuralidad y la narratividad).*
El silencio y sus afines (vacío, reducción, grado cero) son nociones extremas de una retórica espiritual y cultural (posicional y procesativa).
Hoy: Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente eso.
Expresión de que no hay nada que expresar".

*

El trabajo de Sontag profundiza en esta "cualidad" activa del producir "imágenes" que son apariciones de un hacer vacío, hacer concentrado en el hacer… que una vez hecho, como producto muerto, sólo reclama una mirada distante, mirada perdida, inquietante.

*

"El arte silencioso engendra la necesidad de fijar la vista. El arte silencioso permite –por lo menos en principio- no liberarse de la atención, porque, en principio, no la ha reclamado. El acto de fijar la vista es quizás el punto más alejado de la historia, el más próximo a la eternidad, al que puede llegar el arte contemporáneo".

"El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Éste no le exige al espectador "comprensión", ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje. En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto perceptor. Gran parte

del arte contemporáneo aspira a alcanzar –mediante las diversas tácticas de la blandura, reducción, despersonalización y falta de lógica- esa plenitud ideal a la que el público no puede añadir nada, análoga a la relación estética con la naturaleza".

"La defensa del silencio expresa un proyecto místico de liberación total. Lo que se postula es nada menos que la liberación del artista respecto de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales".

"El silencio es una estrategia para la trasvaloración del arte, y el arte es el heraldo de una prevista trasvaloración radical de los valores humanos. Pero si el éxito corona esta estrategia, finalmente habrá que abandonarla o, al menos, introducirle importantes modificaciones. El silencio es una profecía, y se puede interpretar que los actos del artista intentan materializarla y, al mismo tiempo, revertirla".

"Silencio es también (Jaspers) poseer las palabras definitivas… La palabra pone punto final al pensamiento.
El silencio mantiene las cosas abiertas.
Cuando un individuo habla menos empieza a percibir su propia presencia física en un ámbito determinado.
El silencio socava el lenguaje disociado del cuerpo.
A medida que disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio".

"Según este modelo, la actividad del artista consiste en crear o implantar el silencio; la obra de arte eficaz deja una estela de silencio. El silencio administrado por el artista forma parte de un programa de terapia sensorial y cultural, copiado a menudo del modelo de la terapia de choque más que del de la persuasión. El artista puede participar en esta tarea aunque el medio que emplee sea la palabra: el lenguaje se puede utilizar para controlar el lenguaje, para expresar la mudez. Mallarmé pensaba que la misión de la poesía consistía en desbloquear con palabras nuestra realidad atestada de palabras, mediante la creación de silencios en torno de las cosas. El arte debe organizar un ataque en gran escala contra el lenguaje mismo, mediante el lenguaje y sus sustitutos, en nombre del silencio paradigmático".

*

El trabajo de Sontag termina con estas reflexiones:

"Desde esta perspectiva, el "silencio" de los objetos, las imágenes y las palabras es un requisito previo para su proliferación. Si los diversos elementos de la obra de arte estuvieran dotados de una carga individual más potente, cada uno de ellos reivindicaría un mayor espacio psíquico y entonces quizás habría que reducir su número total".

"Hablar por hablar es la fórmula de la emancipación (Novalis).
Hablar por hablar nos impulsa a desechar el significado y sustituirlo por el uso (Wittgenstein).
El significado es el uso (Kafka y Beckett).
Se enfoca el arte como búsqueda de medios para expresar (¿expresar?) lo inefable, lo inexpresable".

Lo inefable, aunque es sin duda alguna una categoría perenne de la conciencia, no siempre se ha cobijado en las artes. Su refugio tradicional estaba en el discurso religioso y, accesoriamente (como relata Platón en su Séptima Epístola), en la filosofía. El hecho de que a los artistas contemporáneos les preocupe el silencio –y, por tanto, lo inefable- se debe entender en su contexto histórico, como una consecuencia del mito predominante, y también contemporáneo, de la naturaleza "absoluta" del arte. El valor adjudicado al silencio no nace en virtud de la naturaleza del arte, sino que proviene de la adscripción contemporánea de determinadas cualidades "absolutas" al objeto de arte y a la actividad del artista.

"El arte contemporáneo, por mucho que se haya definido a sí mismo mediante la proclividad a la negación, se puede analizar todavía como una serie de afirmaciones de tipo formal. Por ejemplo, cada obra de arte nos suministra una forma o paradigma o modelo para saber algo; una epistemología".
"Los artistas contemporáneos postulan el silencio en dos estilos: estentóreo y suave. El estilo estentóreo es un derivado de la antítesis inestable entre lo "colmado" y lo "vacío".

*

Enfrentar el silencio en el hacer artístico es poner la atención en el hacer, es dejar a la espontaneidad corpórea producirse… trazando oquedades… deseando, buscando el designio del hacer haciendo en la atrayente lucha entre el aparecer de lo informe y de lo formándose, entre la figura y el fondo, entre la atención y la desatención.

Alain Badiou en "**Quince tesis sobre el arte contemporáneo**" (www.lacan.com) plantea que nuestro arte hoy sólo puede presentarse como lucha contra el formalismo, el romanticismo y la modernidad con su obsesión por el cuerpo, la juventud, el sexo, la crueldad y la muerte.

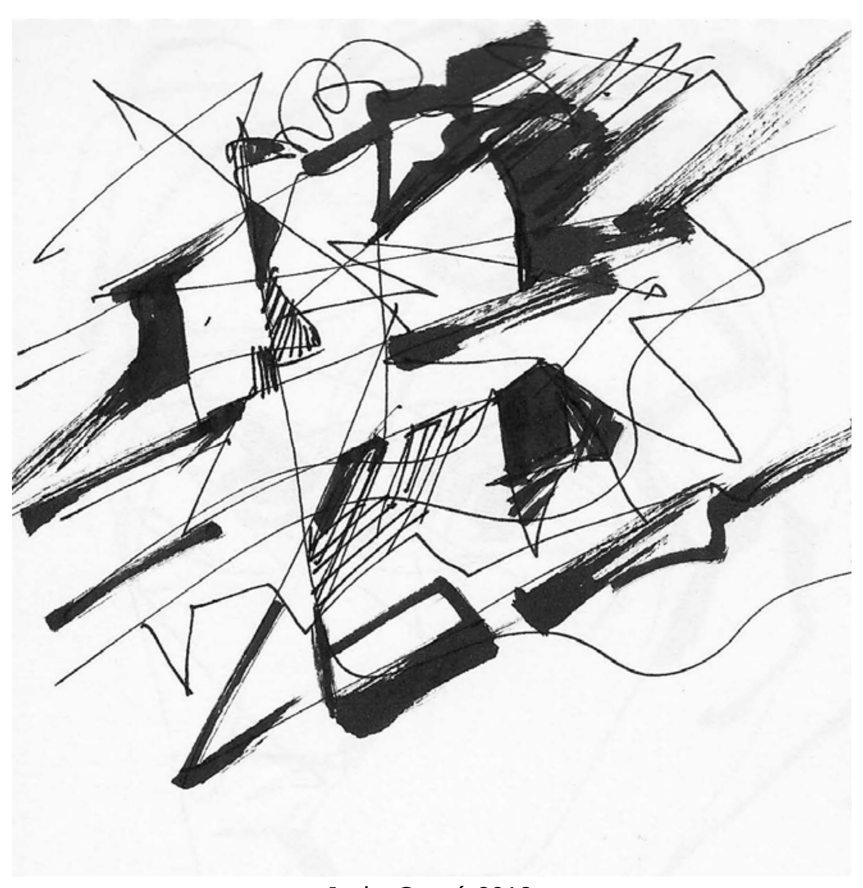
Cree que la creación artística consiste en oponerse a la universalidad desde la singularidad particular buscando la verdad acerca de lo sensible, persiguiendo sin tregua la emancipación humana… de lo nuevo, que es el sueño de lo inimaginable… que aparece en el paso, en la secuencia de imágenes que persiguen una especie de purificación (o grado cero).

Entiende que el sujeto del arte no es el artista, porque el papel del artista, ahora, es plantear su desaparecer en su obra.

Por fin, sostiene que el arte, tal como él lo ve evolucionar está contra el imperio, contra el mercado, tanteando la imposibilidad de lo posible.
Señala el arte como trampa y vía de la extrañeza, como luz (estrella) emboscada y manifestación, que pretende la libertad… un nuevo comienzo sorprendente.

*

Dibujar no representativo, designio que enciende el deseo trazante, impersonalizante… en el borde dialógico de lo informe, de lo enigmático… espectral.
Aventura en la tangencia del vacío silente… vivido y evocado en la acción.



Javier Seguí, 2012.

12. El imaginario en el dibujar

En el año 2007 apareció en la revista EGA el artículo titulado "***La imaginación en el dibujar*** (J. Seguí. EGA nº 13). En ese trabajo se trataba de examinar la dinámica trazante-imaginante en el dibujar genérico, y se profundizaba en el dibujar no representativo como paradigma del dibujar diagramal que se emplea en el diseño de edificios.
En aquel artículo, culminación de otras reflexiones anteriores, se enfocaba el dibujar como operación movimental corporal que deja trazos apreciables en un soporte, y se entendía el dibujar como encadenamiento de trazados superpuestos, mediatizados por los materiales, el tamaño del soporte y su distribución en él, que, al interrumpir su producción, se presentan como imágenes configuradas, portadoras de los sentidos acumulados arrastrados sucesivamente por los impulsos trazadores, las resistencias del material, la posición del soporte y las reacciones sucesivas a consecuencia de los descansos del trazar, que eluden el dibujar y hacen aparecer ante los ojos los dibujos, como enigmas cargados de insinuaciones analógico-verbales que desencadenan catexias y nuevos impulsos, a veces sólo negativos y, otras, reforzantes de asomos de semejanzas convencionales o azarosas…
Esta es la dinámica que siempre nos ha interesado como fundamento de evocaciones narrativas y figurativas orientables a la convivencia.

Ahora estamos en otra inquietud, parecida a la pretendida en aquel escrito aunque, después de 5 ó 6 años de una continua actividad productiva de imágenes gráficas y de continuas lecturas…, ha ocurrido una deriva importante.
La experiencia de dibujar sin propósito representativo, (pero con propósito experimental) nos ha llevado a vivir el dibujar como una aventura de radical impersonalización, de desvelamiento de la autonomía en parte domesticada de un cuerpo-mente que, dibujando, persigue la extrañeza de sí y el sueño de la libertad radical… que con el tiempo se adivina vinculada a la muerte como proyecto de vida.
El mismo recorrido experiencial nos ha desvelado la naturaleza mineral de los dibujos (de las imágenes) y de los demás productos fijos de las artes; que a partir de ahora no podemos dejar de ver como objetos muertos, despojos de la agitada vida con que fueron producidos, espectros de cadáveres figurales… que indefectiblemente se independizan de su autor (trazador) conminándolo a la desaparición.
Con esta carga abrumadora y acompañados por los autores y obras apuntados más atrás, llegamos hace algún tiempo a este nuevo punto de vista de nuestro hacer personal y de nuestra inquietud pedagógica… empezamos a sentir y entender el dibujar no representativo como una lucha en busca del silencio… de la aniquilación… como un acontecer en el que lo impersonal del hacer, como grado cero del producir imágenes, se vive sin palabras como una lucha gozosa con y contra el vacío, como un ir y venir entre un fondo fundante de formas emergentes y unas figuraciones que destacándose de su contexto anhelan volver a él… dejando en esa aventura la signatura de lo ausente, de la vacuidad, de lo impersonal, del enigma de la nada. Que, a la vez, es diagrama de una territorialidad vacua ansiosa de recibir sentidos poéticos, narrativos, convivenciales.
Traza del pensar-imaginante que la autopoíesis biológica produce… en un fluir discreto que sólo con el arte no representativo se puede alcanzar.

El dibujar no representativo descarna la más primaria dinámica imaginaria centrada en el trazar inefable, acompañado por el grito, o por el susurro prosódico preverbal, desgarrón de la imaginación segunda o representativa.
Grieta que se abre a lo oceánico magmático… a lo inefable sin finalidad…
Lugar imposible, inestable, extrañante, inquietante, del que quizás pueda proceder lo inesperado… algo movilizador.

*

Nos situamos en el dibujar no representativo..
El dibujar se inicia con un primer trazar… un primer roturar que aquieta el espacio lleno del soporte uniforme.
Primer vaciado… aparición de un designio indescifrable, signatura enigmática conmovedora.
Luego, todo es un trazar sobre lo trazado, que ahora supone intervenir en un campo gráfico ya roturado, confrontar una imagen superviviente.
El dibujante vive este proceder como un intervenir en un territorio prometedor a medio configurar tratando de encontrar alteraciones delirantes. La imagen del trazar sobre lo trazado es la imagen de las maniobras posicionantes, de los quiebros, evitaciones e insistencias que el dibujante tantea para aventurar como se relaciona con lo precedente y con la nueva supervivencia que se presenta como designio.
Lo superviviente del hacer (del dibujar) no son sólo los trazos coagulados, sino los nodos movimentales-patéticos que van quedando figurados de los estados precedentes…
La imagen final del dibujar es la superposición de las operaciones trazadoras trabadas en pos de la supervivencia imaginal.

Y esa imagen final que ha arrastrado imágenes intermedias… aplastándolas es, primero, un cadáver diseccionado… y, al tiempo, un enigma que se ha abierto camino como si fuera fácilmente descifrable.
Al final el dibujante (artista, trazador…) abandona su hacer, no porque esté terminada su obra, sino porque puede sentirla como lugar donde envolver su angustia o su entusiasmo vacío.

*

Si todo dibujo (imagen producto del dibujar) se entendiera como una representación (como signatura de alguna situación entre las cosas mundanas), la no representación representaría la huella persistente de la dinámica impersonal desplegada en el dibujar que se ha propuesto producir imágenes que no se parezcan a las cosas que vemos o hemos visto.
La no representación es la manifestación de lo irrepresentable aunque, sea como sea, no pueda dejar de recibirse como campo configurado que clama parecidos inusitados.
La no representación son las imágenes gráfico-plásticas que no quieren ser ilustraciones de ningún acontecer y, por lo tanto, se alejan del apalabramiento narrativo cotidiano.
La no representación rechaza las palabras convencionales designativas de cosas y sólo admite el decir poético que fuerza su naturaleza hacia los enigmas de la existencia… la caricia, el deseo, la negación, la muerte y la nada.

*

Para qué otro cuadro? Decía el domingo José Luis Alexanco.
Paso más tiempo templando, contemplando, dudando, disolviéndome, rectificando, que pintando… total 10 cuadros nuevos para la exposición. Pero luego me pregunto… y ¿para qué?... otra imagen, otro grafismo cercano pero rescatado del silencio… de la inacción… del no-cuadro.

*

Lucha contra la expresión, contra el querer decir o contra el creer que se tiene algo que decir o mostrar.
Hacer sin pensar… sentirse viviendo porque el que hace siempre es otro, lo otro de uno… pero ¿para qué?
Si todo trabajo es un pasar, una mediación hacia lo incierto, hacía lo inefable… hacia el lugar de los lugares, hacia el grado cero… la insipidez, la abulia, lo indefendible.



Javier Seguí, Cuaderno amarillo, 2012.

13. Imaginario, Ninfas

En “**La imagen superviviente**” (de **Georges Didi-Huberman**) y en los trabajos de **G. Agamben** titulados “**Imagen inmemorial**” y “**Ninfas**” (en “**La potencia del pensamiento**” y en “**Profanaciones**”, Anagrama), se presenta una compleja teoría de las imágenes y la imaginación, iniciada por Nietzsche… y llevada al extremo por A. Warburg y W. Benjamin…
Quizás el arranque de estas reflexiones esté en la constatación de que las imágenes mentales son instancias formadoras de imágenes “materiales” que, a su vez, son incorporadas al interior vital como componentes evocadores y como impulsos potenciales de movimientos conformadores…

Las imágenes viven dentro de nosotros. Somos coleccionistas de imágenes. Una vez que las imágenes entran en nosotros no dejan de transformarse y de crecer.
Imagen así, es… el componente básico de la pasión, el complejo activador de la acción y el ámbito germinal de la extrañeza. Imagen activadora de la acción… receptora de la pasión.

La danza (Agamben, “Ninfas”) es un “moverse” enmarcado por la respiración, la agilidad, el cálculo dinámico y los fantasmas (D. de Piacenza)…
Se danza por fantasmas (imágenes), que son las sutiles detenciones entre los movimientos que se concretan en tensión medida y memoria de la secuencia.
Según Aristóteles el recuerdo no es posible sin una imagen (fantasma) la cual es una afección, un pathos (un estado) de la sensación o del pensamiento.
Estas observaciones llevan a entender la imagen como esquema energético capaz de mover y turbar al cuerpo.

*

Señala Agamben que el eterno retorno de Nietzsche es eterno encuentro con lo Mismo, siendo lo Mismo algo como una imagen. Imagen muerta de lo muerto, figura fija (cadáver) que sobrevive eternamente transfigurada como voluntad de potencia y reencuentro de patencia.

El mundo en devenir no puede ser conocido, sino en la medida en que el intelecto cognoscente encuentra en lo fluyente un mundo ya formado y hecho de puras experiencias que se vuelven fijas. Esta llamada a la persistencia de lo equivalente es lo que funda el mundo del ser.

No hay antes un ser cuya imagen deba de ser impresa sobre el devenir. Por el contrario, el ser nace a partir de esa imagen (imagen fundante… inmemorial).
El pensamiento del eterno retorno contiene una imagen y esa imagen es lo original. Esta imagen es imagen de nada, imagen autorreferencial.
Lo que el eterno retorno reconduce eternamente es una “dynamis”, una potencia activa… Imagen potencia, imagen desencadenante… imagen reactivadora de lo muerto.

*

Warburg llama a la imagen, pathos formel (pasión formante)… forma que mueve, que conmueve…, fantasma que condensa en una brusca parada la energía del movimiento y de la memoria.
Imagen mental y material, imagen como vinculación entre el interior y el exterior.
Imagen-ninfa… objeto onírico de deseo que se transforma una y otra vez.
Indiscernible entre originalidad y repetición; que se origina y origina su devenir… matriz formadora y receptiva.

Para Warburg las imágenes palpitan: están hechas de tiempo y arqueología… porque Warburg ve las imágenes en su génesis… como actividad reactiva del cuerpo-mente, con raíces mnémicas, históricas…, y las entiende materializadas en el tiempo como figuras persistentes supervivientes (inmemoriales) portadoras de un carácter dinamizador intemporal.

*

Volviendo a la imagen cadáver, imagen vacía, matriz formadora receptiva, aparece el desvío/conexión con lo inmemorial (Schelling) que lo concibe como pura pasión (potencia) que es en sí y antes de sí, lo puro existente.

La imagen inmemorial es imagen de nada que desaparece en su mismo mantenerse, que se destruye para su propia salvación.
Vacío tenso de la imagen mental. Imagen de la pasión, imagen de nada (de todo?) potencia pura, apertura.

*

Para W. Benjamin no hay ni esencias ni objetos, sólo hay imágenes que se forman a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión.
Benjamin define las imágenes dialécticas por su marca histórica, que las remite a la actualidad. En ellas la verdad se presenta como muerte de la intención.

La imagen dialéctica es aquello en que lo que ha sido se une con el ahora en una constelación. Umbral entre la inmovilidad y lo moviente… breve instante de plena posesión de la forma (lo formado) como una felicidad rápida: "*cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones se provoca una sacudida en cuya virtud cristaliza la imagen*".

La imagen dialéctica aparece allí donde se suspende el sentido, porque esta imagen es una oscilación no resuelta entre la extrañeza y un nuevo acontecimiento de sentido, entre sentir la formación de la imagen y saberse al margen de ese formar.
La dialéctica de Benjamín (según Agamben) no es lógica, sino analógica y paradigmática. Aquí los dos términos (situaciones) no son ni suprimidos, ni aplastados (fundidos) en una unidad; se mantienen en una coexistencia inmóvil llena de tensión… parada repentina del pensar en la que se produce lo Universal.

*

Todas las imágenes pueden ser vistas como dinamogramas detenidos, como marcaciones superpuestas y suspendidas… después de una danza.
El acto de producción (creación) en el que el artista genera, se expone, y se mide con las imágenes tiene lugar en una zona dialéctica, zona indiferente entre polos opuestos, zona de paso de una oscilación polar, memoria histórica estallada en la vorágine del sentido de su falta.

El acto de producción es el proceso apasionado que, trazando su propio designio bordea el cadáver destilado en el hacer (entre la forma y su disolución) que se presenta como persistencia figural de un parecido (y sentido) perdido en el propio acto productor.
Horror y sorpresa…
Cuando la imagen pierde su significado se ofrece como huella de la agitación, como fantasma de una pasión dilapidada.

*

Reflexionando sobre la figura de la ninfa de Warburg… Agamben señala que lo ninfal es el punto donde la imagen o fantasma comunica con el intelecto… Dimensión poética (verbal) que desencadenan las imágenes e imágenes desencadenadas por la pasión poética.

Desde las ninfas, la imaginación aparece como el límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo individual y lo común… contrapunto y residuo en la combustión de la existencia.
Agamben ve la imaginación como lo que rodea (la atmósfera) un espacio en el que sin pensar en él, se hace posible el pensamiento… a través de la imposibilidad de pensar.
Experiencia amorosa, porque el amar es pasión de una imago, de un objeto irreal expuesto al riesgo de la angustia y la privación.

Desde las ninfas, operar con imágenes es situarse en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo individual y lo colectivo, entre lo personal y lo impersonal.
La ninfa es la imagen de la imagen. La cifra de la "fórmula patética" que los hombres se transmiten de generación en generación, y en la que viven la posibilidad de perderse a sí mismos.

*

Para Warburg la historia de la humanidad es la historia de fantasmas y de imágenes… pues la imaginación es donde tiene lugar la práctica entre lo individual y lo impersonal. Y las "imágenes" son los restos, las huellas de todo lo que los hombres han esperado y deseado, temido y rechazado.

14. Imaginación grafiante

Para el contemplador estudioso de la historia de la cultura, la imagen es un producto, reacción… mental, material que arrastra tras de sí la supervivencia dinámica larvada… de los esquemas formadores qué las produjeron… una batalla de la recepción comprensiva por asimilar asumiendo el sentido perdido que las imágenes artísticas encierran… Lucha dialéctica entre lo que aparece y su aparecer entre lo consignado y su naturaleza productora.. siempre velada en el borde de lo incomprensible y lo pulsional.

Para el productor de imágenes especializado en espiar sus propios procesos comprometidos… la imagen es una fuerza dinámica… un aliciente, un imán analógico, una forma de hacer y una sorpresa inaudita, en cierto modo arbitraria… azarosa, pero imperiosa, enigmática.

En este punto nos interesa volver a la imaginación actuante en la producción de imágenes gráficas con voluntad no-representativa.

El dibujar no representativo es un modo de transcribir “ordas mnémicas” (latencias) procedentes de ese fondo impersonal (ver “Genius” de G. Agamben) donde resuenan las supervivencias figurantes como ondas… En este proceder, las figuras (dibujos) son entendidas como manifestaciones de una energía motora que se actualiza y luego se desvanece.

Un dibujo no representativo es una “cronografía” (Marcy “Método Gráfico”) superpuesta que acompaña, transmite, inscribe y expresa pulsiones sucesivas, encadenadas en el propio dibujar.

En el obrar dibujante, el cuerpo transmite el seísmo de una danza que manifiesta (materializa) la huella el síntoma, patología del tiempo hecha legible para otros. Y lo transmite igualmente al interior de sí como experiencia directa.

Dibujar sin representar es dejarse llevar por las supervivencias encubiertas en hábitos activos… y, después, frente a lo producido, enfrentarse a la experiencia de lo manifestado.

Ejercicio de poder seco, desconocido y enfrentamiento con un mundo insólito inalcanzable pero aparentemente natural.

La producción de lo no representativo es el dejar aparecer un tejido territorial, que operando como signatura de la vida corpórea, nos enfrenta a algo que portamos pero no somos capaces de significar., aunque lo podamos afrontar como sismograma del pathos y como cartografía insignificante en la que ensayar tejer impulsos poéticos verbales y pensamientos pedantes…

Dice Didi-Huberman, recordando a Nietzsche dice que el hacer artístico se origina en el dolor en la impotencia deseante, en la tragedia.

En el dibujar no representativo el propio hacer, proviniente de la pasión doliente… arrastra al ejecutante a una embriaguez dionisiaca que le enfrenta a la aparición-disolución de figuras que, al superponerse, escenifican la batalla eterna, silente, entre el vivir y el morir, entre el aparecer y el fundirse en un medio disolutivo.

*

Las imágenes no representativas inciden en la imaginación como productos no procedentes de la fantasía, sino de lo impersonal biológico corpóreo… imprevisible de antemano pero luego familiar, cercano, íntimo.

*

El dibujar no representativo se acomete con la mente en blanco y lo corpóreo abierto. La dirección de la prosecución es negativa… rechazando todo lo que recuerde algo, todo lo que se aproxime a un cliché.
En el dibujar no representativo se persigue la extrañeza, exagerando la dificultad, lo arbitrario… pero se rectifica lo en realización ensayando deslices deseantes preverbales que discurran con facilidad ante lo “figurándose” en el dibujo…

El hacer se potencia hasta el éxtasis danzante… y lo hecho se acepta cuando acontece como sintagma enigmático del silencio.

15. Bibliografía

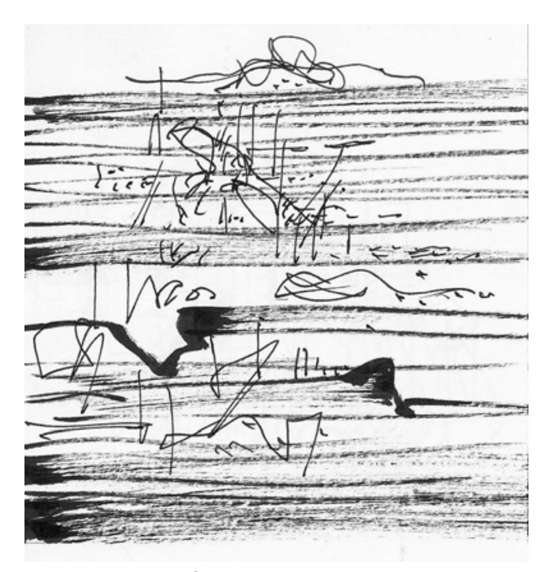
Obras consultadas:
Javier seguí. “Carta a Gaspare de Fiore” (11/10/2010).
Honore de Balzac. “La obra maestra desconocida”. (Jose J. de Olañeta, 2011)
Jose Miguel Ullán. “Lámparas”. (Círculo de Bellas Artes, 2010)
Gilles Deleuze y Félix Guatari. “Rizomas” (PRE-TEXTOS, 1988).
Gilles Deleuze. “Pintura, el concepto de diagrama”. (Cactus, 2007).
Jean-Luc Nancy. “Le plaisir au dessin” (Hazan, Lyon, 2007).
Juan Luis Moraza. “El reverso del dibujo” (Fundación Museo Oteiza, 2006).
Martin Seel. “Estética del aparecer”. (Katz Editores, 2011).
Jacques Rancière. “El reparto de lo sensible” (Libros Arces-Lom, 2009)
Giorgio Agamben. “Signatura rerum”. (Anagrama, 2010).
Jean-Luc Nancy. “La imagen. Mimesis. Methexis” (Escritura e imagen. Vol.2, 2006)
Paul Valery. “Eupalinos o el arquitecto”. (Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de madrid, colección de arquitectura nº5, 1982, Madrid)
Maurici Pla. “Sobre la imaginación analógica” (Cuadernos Crema,).
Jean-Luc Nancy. “Aiesthesis, el arte y el cuerpo” . (Conferencia dictada en Madrid, U.C.M, 23/04/2012).
Michel Foucault. “Un peligro que seduce” (Cuatro, ediciones, 2012).
Susan Sontag. “La estética del silencio” en “Estilos radicales” (De bolsillo, 2007).
Alain Badiou. “Quince tesis sobre el arte contemporáneo” (www.lacan.com).
Javier Seguí. “La imaginación en el dibujar” (EGA Nº 13).
Georges Didi-Huberman. “La imagen superviviente” (Abada, 2009).
Giorgio Agamben. “La potencia del pensamiento”. (Anagrama, 2008).
Giorgio Agamben. “Profanaciones” (Anagrama, 2005).

*

Artículos y obras precedentes de Javier Seguí

Artículos:
1. “Anotaciones acerca del dibujo en la Arquitectura”. Revista EGA Nª 1, 1993.
2. “Para una poética del dibujo”. Revista EGA Nª 2, 1994.
3. “Dibujo del arte”. Revista EGA Nª 3, 1995.
4. “El dibujo de lo que no se puede tocar”. Revista EGA Nª 5, 1999.
5. “Anotaciones para un imaginario del dibujar”. Revista EGA Nª 13, 2008.

Libros:
“Oscuridad y sombra” (I.J.H, 2003).
“Ser dibujo”. (E.T.S.A.M., 2010).
“Sobre proyectar y dibujar” (Ed. Nobuko, 2013)



Javier Seguí, Cuaderno amarillo, 2012

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

